АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 3 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1971

Год издания четырнадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

(см. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Л. Ф. ЕРШОВ, В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199164 Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 18-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

lib.pushkinskijdom.ru

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

НАУКА О ДОСТОЕВСКОМ СЕГОДНЯ

(СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ. ИСКАНИЯ. ПРОБЛЕМЫ)

1

Творчество Достоевского принадлежит к числу величайших явлений русской культуры XIX века. Но это — и одно из самых противоречивых, сложных для научного истолкования ее явлений. Поэтому путь советской науки к глубокому и верному постижению исторического смысла произведений Достоевского был более долог и труден, чем ее путь к освоению наследия Пушкина, Гоголя или Толстого.

Вопросом, решение которого долгое время составляло особую трудность для советского литературоведения, был вопрос о природе демократизма Достоевского. Еще в 1930-е годы наша литературная наука сумела определить свой подход к тем представителям классического литературного наследия, в творчестве которых демократические начала выражены в наиболее последовательном и чистом виде. В первую очередь это относится к Белинскому и Герцену, Чернышевскому, Некрасову и Щедрину. Но как быть с теми представителями классического наследия, в творчестве которых горячая любовь к родине и человечеству, преданность идеалам гуманизма и демократизма выступают в более сложной, опосредствованной форме? Тем более, когда речь идет о Достоевском, из произведений которого нередко враги социализма (обоснованно или без достаточного основания — это другой вопрос!) черпали в прошлом и продолжают черпать в наши дни аргументы для борьбы с прогрессивной, передовой мыслью? Имеем ли мы, несмотря на это, право говорить об их демократизме, или наследие их следует отнести по его основному смыслу к консервативным, реакционным элементам старой культуры, противостоящим ее живым и близким нам, передовым, революционным традициям? Вопрос этот долгое время составлял для ученых главный камень преткновения на пути глубокого и творческого научного освоения наследия Достоевского.

Уже в первые послеоктябрьские годы советская наука в изучении Достоевского далеко вышла за рамки старых, дореволюционных схем. Идеалистические и мистические приемы толкования Достоевского, предложенные в работах В. В. Розанова, Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова и других критиков-символистов (влияние которых нередко до сих пор тормозит развитие научной мысли в области изучения Достоевского за рубежом), были отброшены под воздействием исторического опыта революционных лет. Усилиями Л. П. Гроссмана, В. М. Фриче, Н. Л. Бродского, И. И. Гливенко, П. Н. Сакулина, Н. Ф. Бельчикова, А. С. Долинина, В. Л. Комаровича, В. С. Нечаевой, Е. Н. Коншиной в 1920-е и 1930-е годы был опубликован громадный массив неизданных рукописных материалов Достоевского, недоступных прежним исследователям. Для издания сочинений Достоевского (критическая проверка текста которых ни разу не предпринималась до революции и которые механически перепечатывались с первого посмертного издания) Л. П. Гроссманом и,

lib.pushkinskijdom.ru

в особенности, Б. В. Томашевским была создана совершенно новая, подлинно научная база. Такой же прочный фундамент был заложен А. С. Долининым, Л. П. Гроссманом, Н. Ф. Бельчиковым для научной разработки биографии Достоевского, Л. П. Гроссманом, А. Л. Бемом, Б. М. Энгельгардтом, М. М. Бахтиным — для анализа проблем его поэтики и эстетики, А. И. Белецким и В. В. Виноградовым — для историко-литературной разработки творчества молодого Достоевского и поэтики натуральной школы 1840-х годов. Появились интересные, посвященные частным вопросам исследования о Достоевском Ю. Н. Тынянова, А. Л. Слонимского, А. Г. Цейтлина, А. П. Скафтымова, блестящие статьи и речи о нем А. В. Луначарского.

Однако вопрос о природе демократизма Достоевского как об особом типе демократизма, отличном от демократизма Некрасова или Щедрина, не получил своего положительного решения в работах исследователей 1920—1930-х годов в силу общей недостаточной разработанности в науке того времени проблемы различных типов демократизма и демократического сознания. Отсюда колебания исследователей в решении этого вопроса. В. Л. Комарович, А. С. Долинин, а вслед за ними в 1940-е годы — В. Я. Кирпотин, правильно ощущая демократизм Достоевского и огромное значение его наследия для современности, на этом основании сближали идеи Достоевского с идеями Белинского или же пытались механически применить к анализу творчества Достоевского основные идеи ленинских статей о Толстом. Это вело к стиранию качественного различия демократизма Достоевского и Толстого (или Достоевского и революционных демократов), не давая возможности понять историческое своеобразие того особого типа демократического сознания, носителем которого был Достоевский. Противоположную позицию занимал Л. Гроссман, сближавший Достоевского 1860—1870-х годов с правительственным реакционным лагерем и, по существу, снимавший самую проблему его демократизма. Эту линию в следующий период продолжили В. В. Ермилов и Д. И. Заславский.

Лишь в 1950—1960-е годы нашей науке удалось решить вопрос о демократизме Достоевского с новых, более глубоких исторических позиций. Не отождествляя демократизм Достоевского с демократизмом Белинского или Толстого, наша наука показала, что в лице Достоевского мы имеем дело с носителем иного, особого типа демократического сознания. Этот тип демократического сознания обладает своей исторической сложностью, анализ которой составляет важную задачу научного исследования. И все же — несмотря на свойственные ему противоречия — наследие Достоевского относится к живым, важным и ценным для демократической и социалистической культуры наших дней элементам культурного наследия прошлого, которые мы должны любовно и глубоко изучить во всем их неповторимом своеобразии и величии, для того чтобы вырвать из рук представителей современного антикоммунизма, поставив на службу развитию социалистической идеологии и культуры.

2

Новый, более глубокий и исторически верный подход нашей науки к наследию Достоевского, сформировавшийся в последнее десятилетие, получил рельефное выражение в трудах советских литературоведов, вышедших в связи со 100-летием со дня рождения В. И. Ленина и посвященных осмыслению ленинской концепции русского историко-литературного процесса. Показательный пример тому — книга Я. Эльсберга «Ленинское наследие, жизнь и литература» (М., 1969).

Я. Эльсберг исходит в ней из положения о глубинной связи ленинского научного наследия с исканиями русской классической литературы

lib.pushkinskijdom.ru

XIX века. Ленинское наследие, пишет он, развивая эту мысль, «дало новые ответы на вопросы, поставленные русским общественным развитием, передовой мыслью, с движением которой теснейшим образом была связана русская классическая литература».[1] Это всецело относится, как показывает исследователь, и к наследию Достоевского.

«С непревзойденной мощью и глубиной психологического проникновения, — справедливо замечает Я. Эльсберг, — Достоевский воплотил противоречия духовной жизни своего времени, в которой „сознание лучшего" столкнулось с самыми уродливыми, порожденными буржуазным укладом извращениями человеческих дум и эмоций. Он испугался этих противоречий, распада мира на человеческие атомы...

Конечно, Достоевский был односторонен в своем взгляде на русскую жизнь. Но та или иная односторонность — участь многих великих писателей, сосредоточивающихся лишь на одной, но подлинно существенной стороне жизни и возводящих ее в „перл создания", приковывающих к ней взор и душу общества.

К тому же в то время крайне трудно было увидеть, как из самодвижения жизни, из тех противоречий, которые мучили Достоевского, может родиться новое, какими путями идеи демократизма и социализма способны овладеть массами, как это поможет человеку избавиться от старого, привычного».[2]

Не затушевывая противоречий в наследии Достоевского, подчеркивая глубокое отличие его демократизма от революционного демократизма Чернышевского, Я. Эльсберг утверждает справедливое положение о том, что высокая оценка наследия Чернышевского и Щедрина не противоречит нашей высокой оценке Достоевского, не должна вести к умалению значения важных и ценных сторон творчества великого русского писателя для современности. В свете ленинского научного наследия мы можем сейчас глубже и полнее, чем современники Достоевского, понять великие и сильные стороны его исследования социальной и психологической природы буржуазного индивидуализма, призыва Достоевского к «всенародному и всечеловеческому сплочению людей».[3] И в то же время научное наследство Ленина, его анализ русской истории и ее путей дает ответ на вопросы, поставленные Достоевским.

Близкую выводам Я. Эльсберга мысль о необходимости глубокого и бережного подхода к изучению Достоевского в свете идей ленинского литературного наследия утверждает и Н. И. Пруцков в статье «Ленинское понимание „эпохи подготовки революции" и историко-литературная наука».[4]

Анализируя истоки реакционности Достоевского, Н. И. Пруцков отделяет писателя от тех «правительственных кругов 1870-х годов», с которыми когда-то пытался безосновательно отождествить Достоевского идеологически Л. П. Гроссман. «...Реакционность Достоевского, — пишет он по этому поводу, — особого рода. Она не была узкоклассовой, корыстно-классовой реакционностью, проникнутой зоологическим эгоизмом эксплуататоров. Она имела широкую социальную и историческую почву». Поэтому исследователь Достоевского, как указывает Н. И. Пруцков, не может отделаться от нее с помощью простых ярлыков или общих отвлеченных, негативных характеристик. Он «обязан проникнуть в ее своеобразие, в ее социальную природу, в ее исторический смысл».[5]

---

[1] Я. Эльсберг. Ленинское наследие, жизнь и литература. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 186—187.
[2] Там же, стр. 193—194.
[3] Там же, стр. 195.
[4] См. книгу: Наследие Ленина и наука о литературе. Изд. «Наука», Л., 1969.
[5] Там же, стр. 216.

lib.pushkinskijdom.ru

Подчеркивая, что связи Достоевского с революцией, вопреки мнению А. С. Долинина, «не могут быть определены бытующими в науке формулами» («отражал некоторые существенные стороны революции», «вдохновлялся ею», «выполнял революционную роль»), Н. И. Пруцков делает отсюда верный вывод о том, что причина этого — не в отсутствии у Достоевского-писателя своих глубинных связей с сердцевиной русской истории, а в неумении нашей науки пока определить достаточно точно особую историческую форму этих связей. И тем не менее, пишет ученый, у Достоевского «есть свои связи с революцией, с эпохой ее подготовки».[6] Как свидетельствует глубокое, творческое прочтение ленинских философских и исторических работ, за борьбой противоречивых начал в творчестве писателя следует видеть «логику и чувства, идеи и устремления той своеобразной части народной России, от лица которой выступал Достоевский», жизненный опыт, искания и страдания которой получили выражение в его творчестве.[7]

3

Пока вопрос о месте Достоевского в истории русской национальной культуры и о значении его наследия для современности не получил в нашей науке общего принципиального решения, она не могла с должной глубиной и конкретностью подойти и к осмыслению других, более частных вопросов его мировоззрения и творчества. Решение указанного вопроса «за», а не «против» Достоевского способствовало новому, более углубленному подходу также и к отдельным, специальным аспектам творчества писателя — его общественным и философским взглядам, этическим и эстетическим идеалам, типологии реализма Достоевского, его поэтике и т. д.

Характерное свидетельство тому — написанная также Н. И. Пруцковым глава о социально-этической утопии Достоевского в недавно вышедшем коллективном труде «Идеи социализма в русской классической литературе».[8] Несколько лет назад, до выхода этого труда, самый вопрос об уместности и нужности помещения главы на такую тему в книге по истории социалистических идей в русской литературе вызвал бы, вероятно, горячие споры. Многие ученые были бы склонны ответить на него отрицательно. Однако, как нам представляется, интересная и содержательная работа Н. И. Пруцкова устранила подобные сомнения. Она доказала важность конкретно-исторической разработки проблемы социального и этического идеала Достоевского как для литературоведения, так и для философской и исторической науки.

Вопрос о восприятии Достоевским идей утопического социализма 1840-х годов и о сложном преломлении их в позднем творчестве писателя был широко поставлен еще в талантливых работах В. Л. Комаровича 1920-х годов. Отвечая на него, В. Л. Комарович, во-первых, установил генетическую связь ряда идей Достоевского с учениями утопистов, а, с другой стороны, показал, что упреки поклонника византизма К. Н. Леонтьева по адресу Достоевского в том, что до конца своей жизни последний не мог избавиться от влияния «розового» (по оценке Леонтьева) социализма, а потому был склонен искать спасение людей на земле, а не на небе, не были лишены оснований. Однако ни В. Л. Комарович, ни последующие исследователи социальных идеалов Достоевского не ставили задачи определить конкретно-исторические черты социально-этической утопии Достоевского и дать ее целостную характеристику в соот-

[6] Там же, стр. 214.
[7] Там же, стр. 216.
[8] Идеи социализма в русской классической литературе. Под ред. Н. И. Пруцкова. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 334—374.

lib.pushkinskijdom.ru

несении с другими, близкими и враждебными писателю социальными идеями эпохи, и, в частности, с русским народническим социализмом. Именно такую задачу поставил Н. И. Пруцков. Справедливо утверждая, что философско-исторические «раздумья о прошлом и мечтания о будущем человечества, о канувшем в вечность „золотом веке“, о торжестве будущей „мировой гармонии“» составляют самую «сердцевину» всего (в том числе художественного!) наследия Достоевского,[9] Н. И. Пруцков убедительно показывает, что без анализа проблемы отношения Достоевского к социализму, рассматриваемой во всей ее исторической сложности, в реальном контексте общественной жизни эпохи, невозможно понять и философской значительности его художественной мысли. Ибо «многие произведения Достоевского „прошиты“ утопическими мотивами, которые неотделимы от живой плоти жизни, воплощенной в художественных образах».[10] «Понимание Христа, нравственного и эстетического содержания его образа у Достоевского было выражением религиозного вольнодумства и принципиально расходилось с трактовкой его светскими и духовными законниками христианства...» — гласит заключительный вывод автора, вытекающий из его характеристики совокупности религиозно-утопических идеалов Достоевского, которые, как он указывает, были «своеобразным выражением определенных сторон в общедемократическом движении дореволюционной России».[11]

Новый этап в изучении Достоевского позволил советской науке не только серьезно, аналитически подойти к его социальной утопии с целью отделить и противопоставить друг другу ее реальное земное содержание и ложную религиозно-мистическую оболочку. То же самое относится к анализу философских идей Достоевского.

До начала 1960-х годов в работах о Достоевском у нас пользовался широким распространением взгляд, резко противопоставлявший художественное творчество писателя его философскому мировоззрению, которое рассматривалось, как правило, недифференцированно и оценивалось негативно. Этому способствовали не только пережитки старой идеи о противоречии между мировоззрением и творчеством классиков, но и недостаточная изученность всего того неославянофильского направления русской общественно-философской мысли XIX века, с которым Достоевский был тесно связан в зрелые годы, хотя он и занимал в нем свою, особую позицию.

Как и мировоззрение большинства крупных мыслителей 1840—1850-х годов XIX века — принадлежавших к различным направлениям — мысль Достоевского сложилась под заметным влиянием тогдашней критики философии Гегеля и его школы. Для Гегеля субъектом истории была «идея» человечества, а венцом исторического развития он считал свою эпоху. Достоевского же мучила проблема будущего, в центре его внимания находились личность человека и его нравственный мир, он настойчиво искал путей преобразования жизни. В то же время — и в этом точка соприкосновения Достоевского со славянофилами 1840-х годов, с Ап. Григорьевым и Страховым — скептически относясь после каторги к гегелевскому культу отвлеченного теоретического познания, отрицая возможность познать мир силой одного отвлеченного рассудка, Достоевский апеллирует к нравственному чувству и внутреннему опыту человека. Самое разделение познавательных и нравственных начал в человеке представляется ему следствием деформации личности, проявлением отрицательного воздействия на нее буржуазной цивилизации, разрушающей целостность «живой жизни». Без понимания названных черт мировоззре-

[9] Там же, стр. 335.
[10] Там же, стр. 348.
[11] Там же, стр. 373.

lib.pushkinskijdom.ru

ния Достоевского трудно разобраться и в других особенностях его философской мысли.

Большое значение для более глубокой и исторически конкретной оценки философских идей Достоевского имеет, с этой точки зрения, только что законченная «Философская энциклопедия», в пяти томах которой дана сжатая марксистская оценка философских взглядов Достоевского, славянофилов, различных деятелей и направлений русской идеалистической философии XIX и начала XX века. Содержательная статья о философских идеях Достоевского, написанная Ю. Ф. Карякиным, помещена также в третьем томе «Истории философии в СССР».[12] Наряду с интересным, хотя и кратким разделом «Киркегор и Достоевский» в книге П. П. Гайденко «Трагедия эстетизма»,[13] а также несколькими недавно появившимися работами, в которых дается отпор экзистенциалистской трактовке творчества Достоевского и путем тщательного параллельного исследования основных линий мировоззрения Достоевского и современных экзистенциалистов выясняется принципиальное различие их идей,[14] названная статья Ю. Ф. Карякина кладет начало серьезному, вдумчивому марксистскому изучению философских идей Достоевского.

Одно из широко распространенных в буржуазной науке утверждений: тезис о Достоевском — стороннике кантовской идеи «незаинтересованного созерцания», защитнике теории «чистого» искусства в борьбе с «утилитаризмом» революционной — демократической и народнической критики. В разделе книги «Талант писателя и процессы творчества», посвященном эстетике Достоевского и его творческому процессу, Б. С. Мейлах убедительно опровергает этот тезис.[15] Анализируя тщательно полемику Достоевского с Добролюбовым в статье «Г.—бов и вопрос об искусстве», а также его предисловие к «Собору Парижской богоматери» В. Гюго, Б. С. Мейлах верно показывает, что идеал красоты для Достоевского был неразрывно связан с представлением о будущей, искомой человечеством общественной гармонии, т. е. с его социальным и этическим идеалом, с мыслью о служении писателя «восстановлению погибшего человека». Из приведенного в книге материала видно, что популярное за рубежом представление об общем скептическом отношении Достоевского к научной мысли неправильно: как и автор данных строк, Б. С. Мейлах обосновывает мысль, что, относясь критически к позитивизму современной ему науки, Достоевский внимательно относился к геометрии Лобачевского и другим научным теориям своей эпохи, которые ломали традиционную физическую и историческую картину мира, были обращены к научным открытиям XX века (хотя Достоевский часто не мог отделить рационального зерна этих теорий от мистической оболочки, в которой они нередко выступали в исторической обстановке его времени).

Уже в 1920-х годах возникли первые опыты типологической характеристики романа Достоевского (Л. Гроссман, Б. Энгельгардт, М. Бахтин). Однако исследователи тех лет не связывали специфические черты поэтики Достоевского с анализом особенностей его реализма, историче-

---

[12] История философии в СССР в пяти томах, т. 3, изд. «Наука», М., 1968, стр. 342—361.

[13] П. П. Гайденко. Трагедия эстетизма. Изд. «Искусство», М., 1970, стр. 212—219.

[14] См.: Э. Ю. Соловьев. Экзистенциализм и научное познание. Изд. «Высшая школа», М., 1966, стр. 127—137; А. Н. Латынина. Критика экзистенциалистской интерпретации Достоевского. М., 1969 (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук); Ю. Г. Кудрявцев. Бунт или религия (о мировоззрении Ф. М. Достоевского). Изд. Московского университета, 1969 (последняя работа имеет научно-популярный характер).

[15] Б. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 189—304.

lib.pushkinskijdom.ru

ской и национальной специфики последнего, и работы их не были построены на достаточно широком сравнительном материале. Между тем, как пытался показать автор настоящей статьи в книге «Реализм Достоевского» (1964), художественная система Достоевского и ее своеобразие не могут быть осмыслены вне соотнесения их, с одной стороны, с задачами, выдвинутыми перед русским реализмом эпохой Достоевского, а с другой — без учета общих, определяющих особенностей русского реализма XIX века и исследования их индивидуального преломления в творчестве писателя. В той же работе автор постарался выяснить и общую связь эстетических идей Достоевского с особым характером его реализма. В сходном направлении решается вопрос о специфических чертах реалистической системы Достоевского в освещающих разные ее аспекты новейших исследованиях Ф. И. Евнина и А. В. Чичерина.[16]

Над углубленной разработкой поэтики Достоевского советская наука начала плодотворно работать уже в 1920-е годы. Однако и в этой области в последнее время выдвинуты новые интересные проблемы. В особенности это относится к книге Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (1967). Д. С. Лихачев касается здесь по преимуществу лишь одного аспекта поэтики Достоевского — специфической трактовки романистом проблемы времени. Но этот вопрос он рассматривает в широкой историко-литературной перспективе, соотнося трактовку времени у Достоевского с трактовкой ее, с одной стороны, в летописях (и вообще в древнерусской литературе), а с другой, в искусстве и литературе XX века. Эта широкая перспектива отличает анализ проблемы времени у Достоевского в книге Лихачева от освещения ее в работах его предшественников — А. Г. Цейтлина и Г. Волошина.

Те ученые 1920—1930-х годов, которые пользовались для освещения особенностей поэтики Достоевского сравнительным методом, ограничивались преимущественно сопоставлением его повествовательного искусства с искусством его ближайших предшественников или современников — Гоголя, Я. П. Буткова, Гофмана, Бальзака, Э. Сю. Но в произведениях Достоевского есть и такие слои художественного содержания и стиля, оригинальность которых не может быть вполне осмыслена без сопоставления с более ранними (или же, наоборот, с более поздними) литературными образцами. Достоевский сложным образом слил в своих романах отражение «текущей» действительности с символическими мотивами житий и духовных стихов, он любил поручать рассказ хроникеру-летописцу, пользовался формулами старинной проповеднической литературы и характерными для нее риторическими формами изложения. С другой же стороны, Достоевский, как и Толстой, подготовил многие черты романа XX века — внедрение в рассказ субъективной точки зрения персонажа, смену пространственно-временных планов, «стенографическую» запись внутренней жизни героев со всем проносящимся в их сознании противоречивым вихрем идей и чувств и т. д. Выдвигая для оценки особенностей повествовательного искусства Достоевского новые эстетические масштабы, Д. С. Лихачев своим исследованием проблемы художественного времени у Достоевского обогащает традиционный круг проблематики исследований по его поэтике и одновременно подготовляет почву для расширения сферы сравнительно-исторического изучения его творчества.

Плодотворный пример такого расширения — статья венгерского ученого Д. Бакчи «Достоевский и Вагнер».[17]

---

[16] См.: Ф. И. Евнин. Реализм Достоевского. В кн.: Проблемы типологии русского реализма. Изд. «Наука», М., 1969; А. В. Чичерин. Изображение философских исканий в реалистическом романе. В кн.: А. В. Чичерин. Идеи и стиль. «Советский писатель», М., 1968.

[17] Д. Бакчи. Достоевский и Вагнер. (К постановке вопроса). «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», 12, 1970, 187—196 old.

lib.pushkinskijdom.ru

Д. Бакчи, развивая старую, брошенную мимоходом мысль А. Г. Горнфельда, выдвигает вопрос об элементах типологического сродства, проявившихся, благодаря сходству общественных условий, в творчестве ряда представителей искусства и литературы второй половины XIX века, творивших в разных странах Европы и притом в несходных видах художественного творчества. К числу таких типологически близких друг другу по своей эволюции художников Д. Бакчи относит Достоевского в России, Р. Вагнера в Германии, Г. Ибсена в Норвегии, венгерского драматурга Имре Мадача, автора драмы «Трагедия человека».

«„Дракон“ капиталистической наживы и цивилизации, — пишет Д. Бакчи, характеризуя сходные условия жизни, породившие противоречивые черты творчества указанных художников, — застал в этих странах перепутанные общественные и личные отношения, неоконченные или даже не начатые буржуазные революции, и лишь умножил, усугубил страдания людей. Как в личной жизни, так и в творчестве упомянутых художников переломным моментом оказался период трагического поражения революций 1848—1849 годов. Не отказываясь от революционных романтических надежд молодости, каждый из них по-своему переживал „неизбежность невозможного“ (т. е. неизбежность коренного преобразования мира и одновременно несостоятельность этого в данных конкретных условиях). По-другому формулируя, но никогда совершенно не забывая „увлечений молодости“, они хватались за различные иллюзии национального, религиозного, мифического и монархического порядка, колеблясь между сомнениями в будущем человечества и жизнеутверждающей мечтой о „золотом веке“. При всем национальном и даже жанровом различии творчества этих художников общий стержень у них налицо, и тем интереснее и поучительнее для нас, в какой конкретной форме он реализуется» (стр. 177—188).

Давая сравнительно-исторический анализ творчества Достоевского и Вагнера, Д. Бакчи рассматривает весьма широкий круг проблем — от антиномичности мышления обоих художников до психологического сродства многих их героев, колеблющихся между «гордостью» и «смирением», романтическим бунтарством и покаянием. Он отмечает также близость ряда композиционных принципов построения их произведений, — в частности мотив двойников, пользование повторяющимися (при постоянном их видоизменении) лейтмотивами и т. д. Благодаря этим общим чертам творчество Достоевского и Вагнера, по мнению Д. Бакчи, освещают друг друга; их сопоставление дает исследователю ценный материал для социально-исторического и структурно-психологического анализа произведений обоих художников и для выяснения общих исторических закономерностей и путей развития искусства той эпохи.

4

О большом числе и важности новых проблем, выдвинутых нашей литературоведческой мыслью за последние годы, свидетельствуют не только работы, аналитически освещающие отдельные аспекты мировоззрения и творчества писателя или прокладывающие путь новым направлениям в его изучении. О том же говорят и лучшие из вышедших за последние два-три года работ обобщающего, монографического характера. К числу их, в первую очередь, нужно отнести книгу В. Я. Кирпотина «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова»,[18] к которой непосредст-

[18] В. Я. Кирпотин. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Книга о романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». «Советский писатель», М., 1970.

lib.pushkinskijdom.ru

венно примыкает по своим основным идеям его другая, очень широкая по постановке вопросов, остро полемическая работа «Мир и лицо в творчестве Достоевского».[19]

В 1966 году исполнилось 100 лет со дня выхода в свет «Преступления и наказания». Эта дата (так же как исполнившееся в 1968 году столетие «Войны и мира») была широко отмечена у нас и за рубежом. К столетию «Преступления и наказания» в СССР был приурочен ряд новых изданий романа, из числа которых следует особо выделить научно-критическое издание, подготовленное Л. Д. Опульской и Г. Ф. Коган под редакцией В. В. Виноградова и Ю. Г. Оксмана.[20] Вышедшее в серии «Литературные памятники» АН СССР, оно явилось существенным шагом на пути подготовки академического издания этого романа Достоевского. Л. Д. Опульская заново пересмотрела текст подготовительных материалов к нему, значительно исправив и дополнив работу первого публикатора этих материалов И. И. Гливенко. В примечаниях Г. Ф. Коган на основании тщательного изучения периодической печати и книжной продукции 1860-х годов удачно прокомментированы некоторые из «темных мест» текста романа, до сих пор остававшихся неразъясненными. Появился также ряд новых, талантливых статей о романе (А. А. Белкина, Ю. Ф. Карякина, К. И. Тюнькина), его инсценировках и экранизациях (Я. С. Билинкиса), а также работ о проблемах изучения «Преступления и наказания» в средней школе.

Книга В. Я. Кирпотина «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова» по своей «узкой» теме примыкает к этой серии работ, авторы которых стремятся, исходя из социальных и нравственных горизонтов нашей эпохи, прочесть по-новому одно из величайших творений Достоевского и донести его смысл до современного читателя. Не удовлетворяясь устоявшимся, традиционным истолкованием общего смысла романа, идей и характеров отдельных его персонажей, В. Я. Кирпотин ставит своей задачей, опираясь на ряд иногда остроумных и ценных, а иногда и спорных догадок расширить и обогатить его новыми оттенками и штрихами.[21] Однако, хотя многие мысли автора, касающиеся «Преступления и наказания», представляют бесспорный интерес, главный пафос и главная ценность его книги состоит, как мы полагаем, все же в другом — в общем методологическом подходе к роману и к творчеству Достоевского в целом. Именно здесь в наибольшей степени проявляются, с нашей точки зрения, те ценные черты книги, которые органически связывают ее с современными исканиями в изучении эстетики, философии и искусства автора «Преступления и наказания».

В. Я. Кирпотин дает в своих работах убедительную и тонкую критику экзистенциалистской и других, близких ей идеалистических концепций творчества Достоевского. Глубоко анализируя эпоху 1860-х годов и ее восприятие автором «Преступления и наказания», исследователь показывает, что этот роман, как и другие произведения Достоевского — не проекция вовне «больной» души романиста и его узко субъективного жизнепонимания, но сложное отражение глубинных процессов общественной и идеологической жизни России в один из острокризисных моментов ее национальной истории.

---

[19] В. Я. Кирпотин. Мир и лицо в творчестве Достоевского. В кн.: Мастерство русских классиков. «Советский писатель», М., 1969, стр. 280—361.

[20] Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. Изд. «Наука», М., 1970.

[21] К числу недостаточно убедительных страниц книги В. Я. Кирпотина мы относим его попытку реконструировать не дошедшую до нас первоначальную редакцию четвертой главы четвертой части романа, переделанной по требованию Каткова (стр. 160—168). Толкуя текст позднейшей редакционной заметки «Русского вестника» в пользу гипотезы о том, что Соня в этой главе становилась женой Раскольникова, автор допускает натяжку.

lib.pushkinskijdom.ru

Достоевский не считал свою эпоху одной из многих, равных по своему значению, эпох истории человечества. Он видел в ней время подведения итогов всей прежней истории цивилизации, эпоху великого исторического перелома, равного по силе крушению античной цивилизации, эпоху «концов» и «начал». Это сознание исчерпанности прежних исторических путей, стремление отыскать новые, неизведанные пути для движения человечества к «мировой гармонии», к новому «золотому веку» свойственно не только Достоевскому, но и его главным героям. Отвергая традиции старого, они чувствуют себя стоящими на пороге нового отсчета времени, в своего рода «нулевой» точке, с которой должна начаться искомая ими новая эра. И самих себя они рассматривают как первых мучеников этой эры, которым суждено в одиночку проложить для спасения людей новые пути. В этом — один из смыслов «идеи» Раскольникова, — не только «Наполеона», но и своеобразного «Мессии» в собственном воображении, который, отвергая, под влиянием разочарования в них, другие, более обычные исторические пути, хочет совершить «чудо» и одним рывком перевернуть страницы человеческой истории. Но ожидаемое «чудо» оказывается иллюзией, самообманом героя. Ибо — и это сознает автор «Преступления и наказания» — перевернуть страницы истории не под силу одному человеку: подобная «фантастическая» попытка оказывается не путем к «восстановлению погибшего человека», но оборачивается насилием против страждущих и угнетенных. Таков один из важных философских аспектов романа, сохраняющих силу также и для нашей современности.

5

Движение вперед в науке нередко имеет свои зигзаги. Характерный пример тому — появившиеся в 1969—1970 годах две части новой книги Б. И. Бурсова «Личность Достоевского».[22]

Книга Б. И. Бурсова адресована не одним специалистам. Автор испытал закономерное для советского литературоведа желание в преддверии юбилея Достоевского выступить перед более обширной аудиторией, чтобы познакомить ее со своим пониманием творческой личности великого русского романиста. Такое стремление нельзя не приветствовать. Подобно В. В. Вересаеву, с известной книгой которого «Пушкин в жизни» книга Б. И. Бурсова, несмотря на различие жанра, имеет по своей идее и замыслу определенные внутренние точки соприкосновения,[23] автор извлек многочисленные отрывки из писем Достоевского, разноречивых воспоминаний и отзывов современников о нем, из специальных научных изданий — русских и зарубежных, где они были доступны специалистам, и сделал их достоянием широкого читателя. В книге Б. И. Бурсова уделено внимание не только Достоевскому — значительное место в ней занимают характеристики близких ему людей, а также таких сложных и противоречивых, но заслуживающих внимания читателя мыслителей, философские искания которых имели определенные точки соприкосновения с исканиями позднего Достоевского, как Н. Ф. Федоров и Владимир Соловьев. В книге использована обширная критическая литература о До-

---

[22] «Звезда», 1969, № 12; 1970, № 12. Работа Б. И. Бурсова еще не завершена; вслед за уже опубликованными двумя ее частями автор обещает издать еще одну. Тем не менее объем двух частей, ставших достоянием читателя, настолько обширен, что о них уже сейчас вполне может быть высказано общее — хотя и поневоле предварительное — суждение (тем более уместное, что еще до публикации второй части очерка о нем появились отзывы в печати).

[23] Напомним, что в известной статье «В двух планах» — программе своего труда — В. В. Вересаев стремился обосновать тезис о своеобразном психологическом «двойничестве» Пушкина.

lib.pushkinskijdom.ru

стоевском, проанализированы книги о нем Д. С. Мережковского, Л. Шестова, Н. О. Лосского, работы А. Л. Бема и других исследователей. Все это, так же как избранная Б. И. Бурсовым живая, свободная и непринужденная форма изложения, заслуживает одобрения.

Однако с концепцией труда Б. И. Бурсова трудно согласиться. Там, где от фактов автор переходит к их синтезу, от отдельных, верно намеченных штрихов и деталей — к попытке предложить свою целостную концепцию личности Достоевского, он соскальзывает на старые, уже известные пути и его постигает неудача.

Причина ее — в априоризме концепции Б. И. Бурсова. Несмотря на предложенный им читателю обильный и часто интересный биографический материал, та основная мысль, доказательству которой подчинена книга и которая пронизывает в ней все изложение, не извлечена автором из этого материала. Мысль эта — в качестве готовой, априорной предпосылки — сформулирована автором уже на первых страницах работы. И в дальнейшем она продолжает жить в книге своей особой жизнью, не сливаясь с реальной картиной жизни и творчества Достоевского, но искажая их подлинные контуры и историческое содержание.

Основной тезис Б. И. Бурсова, заявленный уже в заглавии первой части, — о психологическом «двойничестве» Достоевского. Формула эта так часто мелькала в различных работах о Достоевском и стала для нас настолько привычной, что, казалось бы, не должна была вызывать особых возражений. О своем «двойничестве» писал сам Достоевский в известном письме к дочери художника Ф. П. Толстого — Е. Ф. Юнге-Толстой от 11 апреля 1880 года. О «двух Достоевских» говорила не раз и современная писателю демократическая критика от Щедрина до Михайловского. Однако, сравнивая интерпретации мысли о «двойничестве» Достоевского у разных критиков, нетрудно увидеть, что они вкладывали в нее (так же как в другую излюбленную ученым формулу о Достоевском — «больном гении», которую мы встречаем и у Ткачева, и у Горького, и у фрейдистов, и у Т. Манна) далеко не однозначное содержание. Как же понимает «двойничество» Достоевского Б. И. Бурсов?

В упомянутом письме к Е. Ф. Юнге Достоевский писал о «двойничестве» особого рода, свойственном, по его мнению, прежде всего людям «с сильным сознанием», с «потребностью самоотчета», «нравственного долга к самому себе и к человечеству».[24] Подобным натурам, по мысли писателя, присуще постоянное острое недовольство не только «ликом мира сего», но и собой. Иначе говоря, источник своего «двойничества» писатель видел в особенно сильно развитом у него, как у всякого «высоконравственного человеческого существа», чувстве совести, вызывающем тоску и неудовлетворенность собой. О раздвоенности такого рода, свойственной людям с «великим сердцем», Достоевский писал и раньше — в «Преступлении и наказании» и «Идиоте», а также в связи с оценкой Базарова и тургеневских «Призраков».

Совсем иной психологический смысл вкладывает в формулу «двойничества» Достоевского Б. И. Бурсов.

Еще в написанной до книги «Личность Достоевского» статье «Достоевский и модернизм» Б. И. Бурсов (полемизируя, в частности, с автором настоящих строк) высказал мысль, что Достоевского нельзя мерить той меркой, которой мы привыкли мерить других писателей русской и мировой литературы XIX века: Достоевский «столько же осуждает» Раскольникова, как и других своих героев, стремящихся встать по ту сторону добра и зла, писал Б. И. Бурсов, «сколько оправдывает его. Никакой последовательности у Достоевского здесь нет». «Раскольников —

[24] Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 136—137.

lib.pushkinskijdom.ru

это не только полемика, но и положительная программа Достоевского».[25] Из этих полемических тезисов и выросло то понимание «двойничества», которое исследователь защищает в новой своей работе.

Понятие «двойничества» в книге «Личность Достоевского» — «мостик», позволяющий Б. И. Бурсову духовно сблизить писателя с его главными трагическими героями от человека из подполья и Раскольникова до Свидригайлова и Ставрогина. Достоевский обличал зло мира, боролся с ним, но одновременно был им отравлен, носил его в своей душе — такова центральная мысль, к которой автор, варьируя ее, назойливо возвращается снова и снова. Борясь с окружающим злом, писатель боролся с собой, с темными сторонами своей собственной души, постоянно преодолевал свое «двойничество».

Выдвинутая Б. И. Бурсовым концепция может показаться читателю, на первый взгляд «широкой», даже соблазнительной. Приняв ее, мы получаем свободную возможность в равной степени приписать Достоевскому все самое высокое и самое низменное — ведь все это оправдывают ссылки на его «двойничество». Формула «двойничества» оказывается психологически достаточно емкой и неопределенной, чтобы, не смущаясь этим, попеременно рисовать Достоевского в ореоле зла и добра — этой благоприятной возможностью щедро пользуется автор. Никакие противоречия его не смущают — на все возможные возражения читателей и критики у него с самого начала есть готовый ответ: «двойничество».

Друг и первый биограф Достоевского Н. Н. Страхов, закончив работу над воспоминаниями о нем, пишет Л. Н. Толстому раздраженное письмо, в котором дает Достоевскому-человеку резко отрицательную характеристику, противоречащую его только что законченным воспоминаниям. Сопоставляя Достоевского со Свидригайловым и Ставрогиным, он приписывает их создателю совершенное ими преступление — насилие над ребенком. Прижимистый зять и опекун Достоевского П. А. Карепин укоряет молодого Достоевского в мотовстве. На неумение писателя обращаться с деньгами жалуется и его старший, более бережливый и трезвый друг — А. Е. Ризенкампф. В письме к отцу из летних лагерей во время учений молодой Достоевский просит у него денег, мотивируя это необходимостью иметь собственную четверку чая. Однако, по свидетельству П. П. Семенова-Тян-Шанского (как констатирует Бурсов), другие воспитанники инженерного училища довольствовались казенным чаем и не отягощали родителей лишними расходами. К этому следует присоединить нашедшие отражение в письмах Достоевского фантастические проекты разбогатеть посредством издательской и переводческой деятельности, увлечение писателя рулеткой, о котором так много писали в Германии 1920-х годов. Стоит добавить сюда невольные противоречия и обмолвки в письмах Достоевского, и обвинительный вердикт по адресу писателя вынесен. Достоевского не случайно окружали двусмысленные легенды и слухи: как человек темных страстей, он сам способствовал их возникновению. К тому же ему были свойственны не только «ненависть к деньгам», но и «обожание денег».[26] Любовь к деньгам и вдохновение боролись в его душе. Более того, деньги были для автора «Преступления и наказания» составным элементом вдохновения.[27] Да и был он человеком, «как мы бы теперь сказали, совершенно некоммуникабельным».[28]

Не входя в анализ всех пунктов этого пространного вердикта — тем более, что вопрос о «деньгах» и «вдохновении» в жизни Достоевского

---

[25] Б. И. Бурсов. Реализм всегда и сегодня. Лениздат, 1967, стр. 205.
[26] «Звезда», 1970, № 12, стр. 85.
[27] Там же, стр. 131.
[28] Там же, стр. 161.

lib.pushkinskijdom.ru

превосходно освещен В. Я. Кирпотиным,[29] ограничимся разбором лишь одного, которому Б. И. Бурсов уделил особенно большое место, — знаменитого письма-памфлета Страхова против Достоевского, вызвавшего столь сильное негодование его вдовы — и притом вполне заслуженно! Ведь в этом письме Страхов пытался уличить Достоевского ни более ни менее как в том, что он — так много писавший в «Дневнике писателя» о детях как воплощении божьего лика, не хотевший вместе с Иваном Карамазовым принять будущую гармонию ценою страданий и слез хотя бы одного замученного ребенка — в своей собственной жизни надругался над этими идеалами!

Как давно установлено исследователями, отношения Достоевского со Страховым не были однозначными. Познакомившись со Страховым в 1860 году, Достоевский пригласил его сотрудничать во «Времени» и «Эпохе». В это время он считал Страхова мыслящим оригинально и глубоко, близким себе человеком. Близость их возросла после смерти М. М. Достоевского, когда писатель особенно остро ощутил свое духовное одиночество. Высоко оценил Достоевский статью критика о «Преступлении и наказании», при писании которой Страхов имел возможность опираться на многие мысли самого писателя, высказанные в разговорах с ним. После женитьбы и отъезда за границу в 1867 году Достоевский продолжал считать Страхова своим единомышленником. Он часто ему писал и в письмах щедро делился со Страховым своими мыслями и творческими замыслами. Но в 1870-е годы отношения между ними начинают портиться. Достоевского все чаще смущают докторальный тон писаний Страхова, его самоуверенность и нравственный индифферентизм. В то время как Достоевский всю жизнь, по собственному признанию, мучился «проклятыми» вопросами, в то время как его ежедневно снова и снова, не давая ему покоя, остро тревожили больные явления жизни России и человечества, для Страхова подобных вопросов не существовало. Усвоенный им в молодые годы философский идеализм был для него удобным мировоззрением, раз навсегда дававшим *готовые ответы* на все вопросы науки и жизни. Это глубокое различие его натуры и натуры Страхова — при внешней, формальной близости многих его взглядов — становится очевидным Достоевскому перед лицом острых социальных противоречий, грозных исторических потрясений 1870-х годов. Отсюда разочарование в Страхове, которое Достоевский обычно тщательно скрывал, но которое в минуты откровенности находило достаточно ясное выражение в письмах к жене и в записях рабочих тетрадей писателя. В одной из последних мы встречаем следующую достаточно красноречивую характеристику Страхова (1876), которую мы приводим с некоторыми сокращениями:

«Н. Н. С‹трахов› как критик очень похож на ту сваху у Пушкина в балладе „Жених", об которой говорится:

Она сидит за пирогом
И речь ведет обиняком.

---

[29] «Достоевский никогда не брался за перо, — справедливо пишет В. Я. Кирпотин, — прежде чем в голове его не оформится поэма будущего произведения, в некотором достаточно точном абрисе, позволявшем надеяться на результат. Достоевского подгоняли нужда, долги, безрассудство рулетки, он забирал в журнале деньги вперед, на него давили сроки, напоминания редакции. Но когда он садился за стол, в голове его роились образы уже управляемые „идеей" и требовавшие воплощения». Эту лаконическую и точную характеристику отношения между «деньгами» и «вдохновением» в творчестве Достоевского, к которой нам остается только присоединиться, исследователь подкрепляет ссылкой на собственное признание писателя: «...я, получая деньги вперед, всегда продавал уже нечто имеющееся, т. е. продавался только тогда, когда поэтическая идея уже родилась и по возможности созрела. Я не брал денег вперед *на пустое место*, т. е. надеясь к данному сроку *выдумать и сочинить* роман» (В. Я. Кирпотин. Мир и лицо в творчестве Достоевского, стр. 306; ср.: Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 257).

lib.pushkinskijdom.ru

Пироги в жизни наш критик очень любил и теперь служит в двух видных в литературном отношении местах, а в статьях своих говорил *обиняком*, по поводу, кружил кругом, не касаясь сердцевины. Литературная карьера дала ему 4-х читателей, я думаю — не больше, и жажду славы. Он сидит на мягком, кушать любит индеек и не своих, а за чужим столом... Никакого гражданского чувства и долга, никакого негодования к какой-нибудь гадости, а напротив, он и сам делает гадости, несмотря на свой нравственный вид. Втайне же сладострастен и за какую-нибудь жирную, грубо-сладострастную пакость готов продать всех и все, и гражданский долг, которого не ощущает, и работу, до которой ему все равно, и идеал, которого у него не бывает, и не потому, что он не верит в идеал, а из-за грубой коры жира, из-за которой не может ничего чувствовать. Я еще больше потом поговорю об этих литературных типах наших, их надо обличать и обнаруживать неустанно».[30]

Есть основания предполагать, что тетрадь, в которой находится эта заметка, вскоре после смерти Достоевского, во время подготовки первого посмертного издания его сочинений, побывала в руках Страхова, и именно этим вызваны его злобные и раздраженные строки о Достоевском в письме к Толстому. В таком случае письмо болезненно самолюбивого и мстительного Страхова надо рассматривать как месть и отражение личной обиды, вызванной чтением приведенной характеристики. Но даже если отказаться от этой гипотезы, невозможно, читая заметку Достоевского, не удивиться его глубокой психологической прозорливости. Достоевский еще в 1876 году видел Страхова насквозь и понимал, чего стоит его дружба. Более того — писатель как будто предвидел будущее предательство Страхова, считая его психологически неизбежным и закономерным!

Но важнее другое.

Существует легенда, что равеннские мальчишки, встречая на улице Данте, бросались врассыпную, говоря о нем со страхом: «Этот человек побывал в аду». То же самое можно сказать об отношении к Достоевскому многих его современников. Достоевский жил в эпоху, воздух которой был насыщен не только ожиданием близящихся социальных катастроф, бурь и потрясений. В этом воздухе уже ощущались предвестия будущей империалистической эры, чувствовались ее ядовитые испарения. По роду своего писательского таланта Достоевский обладал особой чуткостью к ним. Отстраняясь от революционного движения, он в то же время ясно сознавал ужас того нравственно-психологического «ада», который несет человеческой душе «буржуазная формула единения людей». Естественно, что человек, который, творя, жил мысленно в подобном психологическом «аду», не был понятен Страхову, да и многим другим, даже высокообразованным и мыслящим современникам. То, в чем Достоевский видел грозную опасность для человечества, казалось им фантомом, галлюцинацией «больного» человека, а то (как Страхову) и отражением собственного аморального и преступного жизненного опыта писателя. Однако если для современников Достоевского подобный уровень понимания скрытых терзаний его личности был извинителен и даже естествен, вряд ли его можно считать оправданным в наше время.

Б. И. Бурсов посвятил свою книгу не художественному творчеству, а личности Достоевского — человека и писателя. Такая задача вполне правомерна, поскольку научная и художественная литература о Достоевском-человеке — особенно за рубежом — очень велика и противоречива.

---

[30] Ф. М. Достоевский. Рабочая тетрадь № 12 (ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 16), стр. 266. Цитированная запись, как и вся названная тетрадь, подготовлена к печати Л. М. Розенблюм и печатается в настоящее время в т. 83 «Литературного наследства» («Неизданный Достоевский»). Там же в статье Л. М. Розенблюм дан обстоятельный анализ взаимоотношений Достоевского и Страхова.

lib.pushkinskijdom.ru

Распространению широко популярной на Западе, начиная с 1920-х годов, ложной трактовки личности писателя содействовали мемуары дочери Достоевского Любови Федоровны (1920) и написанная на основе этих мемуаров статья З. Фрейда «Достоевский и отцеубийство» (1926). Оба названных сочинения оказали сильнейшее воздействие на интерпретацию не только жизни, но и творчества Достоевского в 1920-е годы в Австрии и Германии, а позднее и в других странах, особенно — США. Л. Ф. Достоевская, беллетристка начала XX века, родилась в 1869 году и была еще девочкой, когда умер ее отец; ее мемуары, как установлено исследователями сразу же по их выходе, — в основном компиляция. В них факты, собранные из различных — часто разноречивых — биографических источников, подвергнуты тенденциозному освещению в духе декадентской литературы 1900-х годов с ее особым пристрастием к больным, изломанным характерам и подчеркнутым вниманием к вопросам пола. Именно эти особенности книги Л. Ф. Достоевской позволили Фрейду, опираясь на нее, создать тот «мифический» образ Достоевского, который, несмотря на его расхождение с другими известными нам биографическими источниками, пришелся особенно по вкусу всей полубульварной (или открыто бульварной) литературе о Достоевском, широкий поток которой на Западе и в США продолжает неудержимо расти вплоть до наших дней. Своей односторонней характеристикой личности Достоевского, основанной на чисто психологической интерпретации его «двойничества», Б. И. Бурсов вместо борьбы с этой литературой сделал ей досадную уступку, повторив в своей работе — хотя и с оговорками — достаточно избитый тезис о «подноготной стороне личности» Достоевского — писателя-«грешника», которому была «близка» психология подпольного человека.[31]

6

Один из отрадных фактов, свидетельствующих о неуклонном росте науки о Достоевском в СССР, — выдвижение в последние годы плеяды одаренных молодых исследователей, живущих и работающих на периферии и уже успевших сделать свой заметный вклад в изучение наследия писателя. Это — Р. Г. Назиров в Уфе, В. А. Свительский в Воронеже, Е. Д. Тамарченко в Перми. Их работы, отмеченные печатью литературного таланта и научной пытливости, уже сейчас позволяют говорить о них как о зрелых, многообещающих исследователях. С интересными, содержательными статьями и исследованиями о Достоевском выступили в последние годы Р. С. Спивак (Пермь), Р. Д. Соркина (Томск), М. Я. Ермакова (Горький), Е. В. Тюхова (Тула), О. Н. Осмоловский (Кировоград), Р. Н. Поддубная (Харьков) и другие.

Значительность трудов периферийных исследователей Достоевского и широкий диапазон их интересов можно удачно проиллюстрировать, обратившись к анализу одного, недавно вышедшего тома периферийных «ученых записок». Это — выпущенный в конце 1970 года Уральским университетом им. А. М. Горького третий сборник серии «Русская литература 1870—1890 годов»,[32] где о Достоевском напечатано пять статей. Они посвящены разным аспектам творчества писателя: его поэтике (Г. К. Щенников — «Функции снов в романах Достоевского»), отношению к творчеству Достоевского современной ему критики и журналистики революционно-демократического лагеря (В. Б. Смирнов — «Досто-

[31] «Звезда», 1970, № 12, стр. 172.

[32] Русская литература 1870—1890 годов. Сб. 3. Свердловск, 1970 («Ученые записки Уральского гос. университета им. А. М. Горького», № 99, серия филологическая, вып. 16) (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

евский в оценке „Отечественных записок"»), анализу нравственной проблематики его творчества 1870-х годов в сопоставлении с поздним творчеством Щедрина (А. К. Базилевская — «„Пошехонская старина" М. Е. Салтыкова-Щедрина и „Подросток" Ф. М. Достоевского»), наконец, воздействию Достоевского на зарубежную литературу (две статьи Г. В. Аникина — «Идеи и формы Достоевского в произведениях английских писателей» и «Трагедийный роман Л. Толстого и Ф. Достоевского в восприятии английских писателей XX века»).

Г. К. Щенников весьма доказательно опровергает в своей статье истолкование снов героев «Преступления и наказания», «Идиота» и других романов Достоевского в духе фрейдизма. Признавая изображение снов «важнейшим средством психологического анализа у Достоевского» (стр. 37), свердловский ученый обращается за подтверждением этой мысли к снам Раскольникова, Свидригайлова, Ипполита и убедительно показывает, что здесь, как во всем творчестве Достоевского, исходным пунктом для писателя были «жизненные противоречия, прошедшие „через сердце" людей»: «... сны у Достоевского зачастую отличаются сложной и многозначной символикой, но эта сложность идет не от того, что в них сплетаются знаки двух психических сфер — явной и тайной, подсознательной, а оттого, что они выражают не только состояние героя, но и авторскую тенденцию». Так, в снах Раскольникова господствуют не «замаскированные преступные побуждения», как полагает американская исследовательница Р. Мортимер: напротив, в них «герой все острее ощущает, что он не способен убивать» (стр. 40, 41).

В. Б. Смирнов глубоко и вдумчиво характеризует в своей статье отношение народнических «Отечественных записок» 1880-х годов к Достоевскому. Как он показывает, редакция «Отечественных записок» резко, порою непримиримо выступая против почвеннических идеалов Достоевского, в то же время учитывала, что «в правоверно-монархической, воинствующе антиреволюционной, кликушески-процерковной атмосфере „Русского вестника" Достоевский был белой вороной, хотя и оказавшейся в катковском стане отнюдь не по случайности». Поэтому «диалог с Достоевским редакция „Отечественных записок" вела на самом высоком уровне», стремясь всякий раз, когда это представлялось ей необходимым, «авторитету писателя противопоставить суждения критиков, авторитетность которых также была вне сомнений» (стр. 5—6).

Значительный интерес представляет статья А. К. Базилевской. Взгляд на «Пошехонскую старину» не только как на яркую летопись дореформенной России, но и как на «произведение, трактующее вопросы общественной морали» (стр. 80), позволяет исследовательнице обнаружить в повествовании Щедрина о нравственном формировании Никанора Затрапезного ряд не замеченных прежними исследователями схождений и расхождений с «Подростком» Достоевского. «Щедринское „Житие Никанора Затрапезного", — таков итоговый вывод автора, сделанный на основании этого сопоставления, — многими сторонами своего содержания отрицало идеи „Подростка"... Но при всех отличиях „Подросток" и „Пошехонская старина" — произведения, близкие по этическому пафосу», хотя нравственная философия Достоевского, как и Толстого, их мораль личного самоусовершенствования, рассматриваемого как основной путь решения общественных противоречий, отвергалась сатириком, противопоставлявшим ей иной, революционный этический идеал (стр. 85, 89).

Если статья А. К. Базилевской вносит новые штрихи в освещение творческих взаимоотношений Достоевского и Щедрина, то две статьи Г. В. Аникина убедительно, с приведением многих новых фактов и соображений освещают вопрос о воздействии Достоевского на английскую литературу XX века. Вопрос этот освещался уже не раз в научной литературе — А. Л. Григорьевым, А. А. Елистратовой, Д. Г. Жантиевой,

lib.pushkinskijdom.ru

Т. Л. Мотылевой у нас, Э. Мачник, В. Нейшефером, Д. Брустер и другими исследователями за рубежом. Г. В. Аникин не просто обобщает и дополняет их выводы, но и вносит в решение его нечто свое, оригинальное.

Как подчеркивает Г. В. Аникин, интерес зарубежных писателей к произведениям Достоевского в XX веке был обычно обусловлен не только их огромным эстетическим зарядом, но и «отражением противоречий капитализма, которые и в новых исторических условиях проявляются в сходных тенденциях». «Обращение к идеям и формам Достоевского способствовало исследованию и обнаружению тех явлений, которые характеризуют социальные тенденции и психологию людей в современном буржуазном обществе» (стр. 19). Поэтому исследование различных, несходных у разных английских писателей XX века оценок и восприятия традиций Достоевского помогает многое уяснить в своеобразии творчества самих этих писателей, в проблематике их произведений и направлении их идейных исканий. Под этим углом зрения автор и анализирует воздействие идей и форм Достоевского на английскую литературу от Стивенсона, Уайльда и Конрада и вплоть до Г. Грина, Д. Линдсея и других романистов наших дней. Особое, специальное внимание Г. В. Аникин уделяет вопросу о развитии в английской литературе эпохи империализма жанра социально-психологического романа с трагедийным содержанием, в формировании которого определяющую роль сыграло, по мнению исследователя, влияние «Анны Карениной» и «Братьев Карамазовых» — двух величайших образцов (и в то же время двух различных типов) «романа-трагедии», стоящих у истоков «трагедийного» романа XX века.

Автор цитирует обращенное к нему интересное письмо Д. Линдсея (от 8 июля 1968 года), где выражается мысль, близкая основной идее его статьи: «Достоевский оказал на меня очень сильное влияние в моей молодости... Я чувствовал в нем способность к глубокому постижению истоков конфликта, к проникновению в самую природу человека, к передаче тревожного ощущения обреченности мира, в котором я сам рос; и в то же время стремление возвыситься над всем этим... Достоевский обладал замечательной интуитивной способностью проникновения в глубины противоречий социального и духовного процесса, и проблема состоит в том, чтобы различить, что же объективно является всего лишь отражением противоречий буржуазного общества и что является выражением истинной диалектики человеческого развития» (стр. 27).[33] Это признание английского романиста симптоматично как отражение отношения к Достоевскому передовых представителей современной художественной интеллигенции Запада.

Известный недостаток статей Г. В. Аникина — обзорность. Она обусловлена самим их жанром, который не дает автору возможности сосредоточиться на творчестве отдельных писателей с целью обрисовать более целостную и углубленную картину взаимоотношений их художественного мира с художественным миром Достоевского. Интересным опытом воссоздания подобной картины является вышедшая недавно книга бельгийского компаративиста Ж. Вейсгербера (специалиста по американской литературе) — «Фолкнер и Достоевский».[34] Отталкиваясь от дошедших до нас сравнительно скупых данных о книгах Достоевского и других русских писателей в библиотеке У. Фолкнера, его оценках Достоевского в газетных интервью и других печатных выступлениях, автор ставит

---

[33] В перевод письма, даваемый Г. В. Аникиным, мы позволили себе внести небольшие стилистические поправки.

[34] J. Weisgerber. Faulkner et Dostoïevsky. Confluences et influences. Presses universitaires de Bruxelles, 1968 (Université libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, t. XXIX).

lib.pushkinskijdom.ru

своей задачей раскрыть в ней подпочвенные внутренние связи этих двух, весьма непохожих друг на друга художников. Как сознает Вейсгербер, Фолкнера довольно трудно причислить к «школе Достоевского». Его реализм имеет иной, более приземленный характер, а место действия его романов — американский юг (обобщением которого является условно-вымышленная Иокнопатофа) — не похоже на Петербург Достоевского. Но изображаемая Фолкнером Америка XX века порождает, как показывает Вейсгербер, социально-психологические коллизии, во многом близкие к предугаданным русским романистом. Вот почему — при всем различии творческой индивидуальности обоих писателей — размышления над книгами Достоевского во многом стимулировали работу Фолкнера, помогли ему решить ряд творческих задач, поставленных перед ним его временем и страной, а иногда могли подсказать ему и отдельные образы, социально-психологические и нравственные коллизии его романов. Единственным путем, ведущим к раскрытию этой стимулирующей роли художественного мира Достоевского для Фолкнера, является, как стремится показать Вейсгербер, пристальный, углубленный анализ самого текста романов Фолкнера, сопоставление их сюжетных узлов, коллизий, образной ткани, моральной проблематики произведений американского писателя с творениями великого русского романиста. Несмотря на следы увлечения, которые есть в книге Вейсгербера, несмотря на гипотетичность ее отдельных утверждений, а также на то, что автор часто рассматривает моральные идеи Достоевского и Фолкнера отвлеченно, не выясняя того конкретного социально-исторического содержания, которое они приобретают в контексте творчества обоих писателей, его книга представляет определенный интерес в методическом отношении. Она указывает на назревшую в наши дни потребность в создании на базе имеющихся обзорных работ о воздействии Достоевского, Толстого, Чехова, Горького на зарубежную литературу более углубленных исследований монографического характера о роли их наследия в творческом формировании отдельных крупных представителей романа XX века.

7

Задачи, стоящие перед советскими исследователями Достоевского, велики и ответственны. Объективное, глубокое и творческое истолкование наследия Достоевского имеет громадное значение в условиях той острой идейной борьбы вокруг него, которая развернулась с начала XX века и продолжается в наши дни.

Мировая слава Достоевского, громадная популярность его наследия за рубежом способствовали тому, что во всем мире к настоящему времени выросла и с каждым днем продолжает расти разноязычная литература о жизни и творчестве великого русского романиста. Причем в огромном большинстве книг, создаваемых о Достоевском в буржуазных странах, крупицы истины настолько тесно срослись с различного рода мифами и легендами, что рядовому читателю очень трудно (а порой и невозможно) отделить их друг от друга. Помочь ему в этом — одна из важных задач советской науки.

В настоящей статье мы не ставим перед собой цели проанализировать большую и весьма различную по своим тенденциям зарубежную литературу о Достоевском последних лет (это — задача особой работы). Ограничимся лишь одним примером, — и притом весьма характерным, — показывающим, насколько велико место, занимаемое мифами и легендами, не только в многочисленных книгах и брошюрах о Достоевском пропагандистского характера, выходящих в капиталистических странах (книгах и брошюрах, преследующих цели, далекие от задач подлинной

lib.pushkinskijdom.ru

науки), но и в более солидных трудах и монографиях. Речь идет об одной из последних новинок американской славистики — книге В. Терраса «Молодой Достоевский».[35]

В. Террас относится к числу американских ученых, весьма активно работающих в последние годы над изучением Достоевского. Вместе со своим учителем Э. Васёлеком он осуществил редактирование вышедшего в США в 1967—1970 годах на английском языке издания серии подготовительных материалов к романам Достоевского — от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых». Эта работа американских ученых по пропаганде наследия Достоевского в США заслуживает признания и благодарности.

В книгу «Молодой Достоевский» В. Террас также включил в качестве приложения перевод первого очерка из журнальной редакции «Рассказов бывалого человека» («Отставной»), фрагмента о Ларе из первой редакции «Неточки Незвановой» и ряда отрывков из фельетонов «Петербургская летопись». Отрывки эти впервые появляются на английском языке. Несомненный интерес представляют и отдельные главы исследования В. Терраса — в особенности главы о Достоевском-психологе (где убедительно обосновывается тезис о психологической «многомерности» персонажей Достоевского 1840-х годов) и о юморе автора «Бедных людей». Заслугой В. Терраса можно считать его стремление оценить по достоинству художественную значительность уже ранних произведений Достоевского, заслоненных обычно в сознании зарубежных читателей и исследователей его позднейшими большими романами.

Однако основные теоретические предпосылки исследования В. Терраса, определившие и характер его конечных выводов, могут вызвать лишь удивление русского читателя.

В своем понимании творческого процесса молодого Достоевского В. Террас исходит из идей А. Мальро, представляющих одну из версий современного модернизма. Достоевский — создатель «Бедных людей», по мнению В. Терраса, имеет мало общего с реальным, биографическим Федором Михайловичем Достоевским, а образы и содержание его произведений — с исторической реальностью его эпохи. «Творчество молодого Достоевского, — пишет автор, — блестящая иллюстрация тезиса Мальро, что великое искусство рождается из уже существующего искусства, а не из жизни».[36] Какой социально-политический смысл автор вкладывает в эту мысль, видно из того, что в подтверждение ее он... готов солидаризироваться с генералом Я. И. Ростовцевым, членом следственной комиссии по делу петрашевцев, который, призывая молодого Достоевского к откровенности, выразил уверенность, что автор «Бедных людей» не может иметь ничего общего с идеями социалистов-петрашевцев.

В 1920-е годы ряд исследователей творчества Достоевского — В. В. Виноградов, А. Г. Цейтлин, А. Л. Бем, Ю. Н. Тынянов, — отталкиваясь от суждений Белинского, Аполлона Григорьева и других современников, ввели творчество молодого Достоевского в широкий круг сопоставлений и параллелей с произведениями Гоголя и писателей натуральной школы 40-х годов — не только первого, но и второго ряда. Эти параллели, так же как сопоставление повестей молодого Достоевского с западноевропейской реалистической и романтической традицией, создали — и в этом состоит историческая заслуга названных исследователей — новую, более широкую перспективу для изучения романов и повестей молодого Достоевского, рассматриваемых во всем многообразии

---

[35] V. Terras. The young Dostoevsky (1846—1849). A critical study. Mouton, The Hague—Paris, 1969 (Slavistic printings and reprintings, № 69).

[36] Там же, стр. 277.

lib.pushkinskijdom.ru

свойственных им стилистических тенденций. Все это позволило науке в 1920—1930-е годы более углубленно и дифференцированно, чем прежде, подойти к раннему творчеству Достоевского, раскрыть его оригинальность, особое место Достоевского уже в этот период в ряду писателей гоголевской школы. Противоположный вывод делает из работ своих предшественников В. Террас. В накопленных ими литературных параллелях он видит доказательство «книжного» характера произведений молодого Достоевского, далеких, по мнению американского исследователя, вопреки общепринятому представлению, от социальной жизни эпохи и социалистических идей 1840-х годов, представляющих по содержанию и форме наполовину «вариацию» готовых, сложившихся издавна литературных тем и мотивов, наполовину — серию абстрактно-метафизических размышлений об «экзистенциальном» смысле человеческого бытия, рассматриваемого под знаком вечности, вне реального исторического времени и пространства.

В. Террас — и здесь он плохо сводит в своей книге концы с концами — готов признать, что основная проблема романов и повестей Достоевского 1840-х годов не чужда общественной жизни. В каждом из произведений молодого писателя, заявляет он, мы можем встретить обычно два типа людей — одних, которые вполне удовлетворены (здесь автор пользуется модным термином современной американской буржуазной социологии) социальной «ролью», навязанной им обществом, и других, которые к ней не приспособлены. Однако если верить В. Террасу, дело не в том, что Макар Алексеевич Девушкин, музыкант Ефимов или Неточка Незванова, с точки зрения Достоевского, таят в себе *более высокие* человеческие потенции, чем соблазнитель Вареньки Быков или сводня Анна Федоровна. Наоборот, неспособность Девушкина или Голядкина успешно сыграть свою социальную «роль» составляет, по В. Террасу, слабость этих героев! И именно эта слабость является той «экзистенциальной» проблемой, которая волнует Достоевского.

Таким образом, реальная логика романов и повестей молодого Достоевского — вольно или невольно — ставится автором с ног на голову. И чтобы придать своему нелепому тезису, противоречащему простейшему здравому смыслу, видимость убедительности, автор в завершение высказывает утверждение, что мысли Девушкина о несправедливости существования в мире богатых и бедных, его выпады против жестокости и лицемерия богачей, оскорбляющих бедняка, скорее всего должны приниматься читателем как род литературной пародии, как «травестийное» высмеивание традиционных мотивов повестей Гоголя и писателей натуральной школы.[37]

«Если, с одной стороны, Достоевский сознательно ставил перед собой цель — художественно предвосхитить будущее, — пишет один из современных советских исследователей, — то с другой стороны, в его эпоху завязывалась та идейная борьба, которая предшествовала открытому столкновению различных социальных сил, достигшему в наше время своего зенита. И именно сегодня, когда явления, схваченные им в зародыше, развились, можно глубже, объективнее и критичнее понять и его самого».[38] Эти слова о Достоевском и увеличившихся возможностях для всестороннего критического анализа его наследия в наши дни глубоко

[37] Там же, стр. 165.
[38] История философии в СССР, т. 3, стр. 358.

lib.pushkinskijdom.ru

справедливы. Исторический опыт России и человечества за 90 лет, протекших со дня смерти Достоевского, позволяет нам сегодня оценивать его произведения, их сильные и слабые стороны в более широкой исторической перспективе, чем исследователям прошлых поколений. Использовать возможность, предоставляемую современной эпохой для глубокого, объективного и творческого изучения наследия великого русского писателя, для борьбы с истолкованиями его в духе модернизма и антикоммунизма — долг советских ученых.



lib.pushkinskijdom.ru

Ф. И. ЕВНИН

ДОСТОЕВСКИЙ И НЕКРАСОВ

Достоевский и Некрасов... Какие, на первый взгляд, несхожие писатели, сколь многое разделяет их! Гениальный прозаик — и великий народный поэт, с сокрушением вспоминавший впоследствии о своей ранней прозе. Автор бессмертных романов-трагедий о судьбах человека в антагонистическом обществе, всеми своими ощущениями и переживаниями связанный с жизнью города, — и «певец крестьянской демократии», автор «Мороза, Красного носа» и «Кому на Руси жить хорошо». Что между ними общего?

После краткого периода идейной близости в 1840-х годах Достоевский и Некрасов в 1860—1870-х годах много лет противостояли друг другу как деятели враждующих общественно-политических лагерей. Редактор «Современника» и «Отечественных записок» — и редактор «Времени», «Эпохи» и «Гражданина». Какой остроты достигала полемика руководимых ими журналов в 1863—1864 годах, сколько ядовитых стрел было выпущено с обеих сторон! Друг Чернышевского и Добролюбова, глашатай революции — и провозвестник смирения, зачарованный «сияющей личностью Христа».[1] Не удивительно, что в писаниях Достоевского содержится ряд полемических переосмыслений и критических выпадов против произведений Некрасова, а журналы Некрасова отрицательно отозвались о «Преступлении и наказании» и о «Бесах», откликнулись язвительной пародией на «Записки из подполья».

Что касается личных отношений, то после кратковременного сближения — тесного, интимного, сердечного — при первом знакомстве в мае 1845 года, они надолго разошлись. Теплая дружеская связь между ними восстановилась лишь в 1875 году. «...Прожили мы всю жизнь врознь» (XII, 33), — писал Достоевский. «Лично мы сходились мало и редко» (XII, 347). В своей переписке с братом Достоевский допускал самые неуважительные эпитеты по адресу Некрасова. Некрасов же безжалостно высмеял человеческие слабости и недостатки Достоевского в стихотворном «Послании Белинского к Достоевскому» и в повести «Как я велик!». Немногочисленные письма их друг к другу сухи и бессодержательны: сроки сдачи рукописей, расчеты листажа и гонорара — и все.

Что же при подобных обстоятельствах могло сближать Достоевского и Некрасова, привлекать их друг к другу? А такое обоюдное влечение существовало. В некрологе Некрасова («Дневник писателя» за декабрь 1877 года) Достоевский писал: «...когда я уже воротился из Сибири, мы хоть и не сходились часто, но, несмотря даже на разницу в убеждениях... встречаясь, говорили иногда друг другу даже странные вещи — точно как будто в самом деле что-то продолжалось в нашей жизни, начатое еще в юности, еще в сорок пятом году, и как бы не хотело и не могло прерваться, хотя бы мы и по годам не встречались друг с другом» (XII, 348).

Некрасов и Достоевский были «друзьями-врагами». Несмотря ни на что, какие-то нерасторжимые внутренние связи соединяли и сближали

---

[1] Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. XI, ГИЗ, Л., 1929, стр. 8. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

их на протяжении почти трети века (1845—1877). Достоевский объясняет сложившиеся «странные» отношения незабываемыми для них обоих воспоминаниями о первом знакомстве их в мае 1845 года. Конечно, восторженное признание, которым Некрасов встретил тогда литературного первенца Достоевского, роль, сыгранная им при триумфальном вступлении Достоевского в большую литературу, дружеские, интимные беседы между ними не могли не наложить глубокого, неизгладимого отпечатка на всю дальнейшую историю их взаимоотношений, как бы они ни омрачались впоследствии. Но не следует ли взглянуть на это глубже? Думается, слезы, пролитые тогда Некрасовым — «замкнутым», «осторожным», «мало сообщительным» Некрасовым (XII, 30), — над «Бедными людьми», вслед за слезами, пролитыми ранее над своим романом самим Достоевским, и возникшее за этим сердечное сближение лишь дали выход тому *общему,* что глубоко коренилось в душе каждого из них; это общее дало впоследствии пышные всходы в произведениях обоих писателей; оно в дальнейшем связывало и сближало их, несмотря на кардинальные расхождения во взглядах, литературные и личные столкновения; это общее, при всей кажущейся жанрово-тематической «несоизмеримости» их наследия, породило многочисленные сходства, переклички, совпадения в их творчестве.

Имя этого «общего» — боль о человеке.

В стихотворениях Некрасова Достоевского больше всего волновало и привлекало то, что он — «поэт страдания» (XI, 75). В некрологе мы читаем: «Мне дорого, очень дорого, что он „печальник народного горя“ и что он так много и страстно говорил о горе народном...» (XII, 353). В другом выпуске «Дневника писателя» о Некрасове сказано: «...наш любимый и страстный поэт! Страстный к страданью поэт!..» (XII, 33).

Но разве слова «страстный к страданью» не могут служить выразительнейшей характеристикой писательского облика самого Достоевского? Разве тема «мирового зла», безвинных человеческих страданий, не является его центральной темой — обязательным отправным пунктом для самых грандиозных нравственно-психологических и философских его построений? «Должен был явиться человек, который воплотил бы в своей душе память о всех этих муках людских и отразил эту страшную память — этот человек Дос<тоевский>» (Горький).[2]

Это «общее» не только сближало Достоевского и Некрасова вопреки всем тенденциям противоположного порядка, но в значительной мере и противопоставляло их обоих другим виднейшим писателям эпохи — Толстому, Тургеневу, Гончарову — всему тому, что Достоевский именовал «помещичьей литературой». Мир Достоевского и Некрасова, мир горестей и страданий, конечно, сильно отличается от более светлого и радостного мира Толстого (особенно до «Анны Карениной»), Тургенева, Гончарова. Там герои живут, любят и умирают по-иному, там иная призма преломления действительности. Достаточно сравнить, например, «Псовую охоту» Некрасова с псовой охотой, описанной в «Детстве» и в «Войне и мире», или изображение любви в романах Достоевского и лирике Некрасова, с одной стороны, и в романах Тургенева — с другой.

Трагический мир Достоевского и Некрасова — не что иное, как отражение некоторых важных сторон русской действительности 1840—1870-х годов. Но одновременно в нем нашли художественное преломление особенности их социального бытия, их личных судеб, их индивидуального психологического склада. Во всем этом у них было много сходного.

Выходцы из дворян, и Некрасов и Достоевский рано стали по своему действительному общественному положению разночинцами, утверждающими свое место под солнцем литературным трудом, со всей его необеспеченностью, со всеми его превратностями.

---

[2] М. Горький. История русской литературы. ГИЗ, М., 1939, стр. 251.

lib.pushkinskijdom.ru

Общеизвестно, сколь безрадостна была жизнь Некрасова под родительским кровом. Но и Достоевский вынес из лет детства и отрочества немало тягостных воспоминаний. Уклад жизни в его семье был гораздо более чинным и благообразным. Но за этим внешним благообразием таилась та же драма, что терзала сердце молодого Некрасова. Отец Достоевского тоже был жестоким «деспотом», который «всех собой давил» в семье, безжалостным «губителем» своей кроткой жены. Горячо любимая страдалица мать — самое светлое и самое дорогое из ранних впечатлений бытия и Некрасова и Достоевского.

Позднее, в период окончательного возмужания, им обоим пришлось пройти через неописуемо тяжелую школу жизненных страданий и невзгод: для Некрасова это были первые годы пребывания в Петербурге, Петербургские углы, для Достоевского — омский Мертвый дом. Вынесенные оттуда наблюдения, чувства, переживания намного обогатили их творчество. Но все пережитое в молодости не могло не оставить горького осадка. Отсюда характерные для обоих суровая замкнутость, нелюдимость, угрюмость. Отсюда приступы ипохондрии у Некрасова, раздражительность Достоевского.

В настоящей статье мы хотим прежде всего проследить внешнюю историю «дружбы-вражды» Достоевского и Некрасова — историю их взаимных притяжений и отталкиваний, их литературного сотрудничества и литературной борьбы — как в публицистической, так и в художественной форме: ведь образ Достоевского запечатлен в произведениях Некрасова, образ Некрасова — в произведениях Достоевского. Взаимоотношения двух великих русских писателей представляют во всех своих звеньях несомненный историко-литературный интерес. Но наиболее пристального внимания требует то «общее» в их творчестве, что и сейчас сохраняет всю свою ценность и значение.

1

На всю жизнь запала в сознание Достоевского белая петербургская ночь мая 1845 года, когда к нему пришли «чуть не плача» Некрасов и Григорович, чтобы выразить свой восторг от только что прочитанных «Бедных людей». Через день Белинский, получив рукопись романа от Некрасова, торжественно предрек начинающему писателю великое будущее.[3] В те же достопамятные дни завязались и интимные дружеские отношения между Достоевским и Некрасовым. «Он говорил мне тогда со слезами о своем детстве...» (XII, 347), «Тогда... произошло что-то такое молодое, свежее, хорошее, — из того, что остается навсегда в сердце участвовавших» (XII, 29), — читаем в «Дневнике писателя».

«Бедные люди» увидели свет только в начале 1846 года в изданном Некрасовым «Петербургском сборнике». Но еще до этого началось творческое сотрудничество обоих писателей, деятельное участие Достоевского в других начинаниях направляемой Белинским «натуральной школы». В письмах к брату от 8 октября и 16 ноября 1845 года[4] Достоевский упоминает о затеянном по инициативе Некрасова сатирическом двухнедельнике «Зубоскал» (под редакцией Некрасова, Достоевского и Григоровича), для которого он написал «Объявление». Объявление это появилось в ноябрьском номере «Отечественных записок» за 1845 год, но двухнедельник был запрещен цензурой. Значительная часть приготовлен-

[3] Мы не останавливаемся на деталях этого широко известного эпизода. О нем подробно рассказывают: Достоевский в «Дневнике писателя» за январь 1877 года (XII, 29—33), Д. Григорович в «Литературных воспоминаниях» («Academia», Л., 1928, стр. 141—143).

[4] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. ГИЗ, М., 1928, стр. 82, 84. Далее ссылки на письма даются в тексте (с пометкой П).

lib.pushkinskijdom.ru

ного для него материала увидела свет в выпущенном вскоре Некрасовым же альманахе «Первое апреля». Хотя этот сборник был весь посвящен второстепенным жанрам (пародии, анекдоты, шуточные фельетоны и т. д.), он явился очередным «программным» выступлением «натуральной школы», направленным против ее врагов в литературе и в жизни. Не случайно Белинский в № 4 «Отечественных записок» отозвался на его выход сочувственной рецензией. На страницах этого альманаха пути Достоевского и Некрасова на короткий срок сошлись в шуточной повести «Как опасно предаваться честолюбивым снам». В этом «фарсе, совершенно неправдоподобном, в стихах, с примесью прозы», сочиненном Некрасовым, Достоевским и Григоровичем, Некрасову принадлежала вся стихотворная часть, Достоевскому — некоторые из прозаических главок. Предмет осмеяния в «фарсе» — пустота жизни петербургского чиновника средней руки с его постоянным страхом перед начальством, преферансом, мечтами о внезапном обогащении и т. п. Стихи Некрасова в повести близки по содержанию его стихотворным фельетонам «Говорун» (1843—1845), «Новости» (1845) и ряду прозаических фельетонов его, печатавшихся в «Литературной газете» (1844—1845). На страницах же, принадлежащих Достоевскому, отчетливо слышатся отзвуки размышлений и тревог Голядкина: в конце 1845 и начале 1846 года Достоевский заканчивал своего «Двойника». Конечно, не случайно на его долю выпало написать о том, в чем он мог считаться самым сильным и искушенным из трех соавторов, — о мучительных переживаниях и колебаниях персонажа, которому грозит потеря службы.

В ноябре 1845 года, дожидаясь как-то в квартире Некрасова его возвращения домой, Достоевский задумал, а в следующую ночь написал «Роман в девяти письмах» (П, I, 84—85). Он был сразу же приобретен Некрасовым — видимо, для того же «Зубоскала», но из-за запрещения журнала был напечатан лишь в № 1 «Современника» за 1847 год. Рассказ относится к весьма распространенному тогда жанру новелл-анекдотов и кое в чем перекликается с «Романом в письмах», принадлежащим, возможно, перу самого Некрасова.[5] Рассказ, приписываемый Некрасову, также состоит из девяти писем. В нем тоже идет речь о ссоре двух лиц из-за денег, данных взаймы.

Если присовокупить сюда еще «Ползункова» («Иллюстрированный альманах» — приложение к «Современнику» за 1848 год), то этим ограничится список ранних произведений Достоевского, связанных с Некрасовым и его изданиями. Все остальное, написанное Достоевским до ареста, было опубликовано в «Отечественных записках» Краевского.

Близкие отношения между Достоевским и Некрасовым, так прочно, казалось бы, завязавшиеся в мае 1845 года, очень скоро расстроились. «...Близость наша друг с другом продолжалась не долее нескольких месяцев» (XII, 347—348). Полный разрыв между ними произошел, однако, лишь в ноябре 1846 года. «Я имел неприятность окончательно поссориться с Современником в лице Некрасова» (П, I, 102), — писал Достоевский брату 26 ноября 1846 года. Но уже за несколько месяцев до этого, в апреле 1846 года Некрасов в соавторстве с Тургеневым сочинил язвительное «Послание Белинского к Достоевскому», в котором Достоевский был поднят на смех. В начале 1847 года Достоевский разошелся и с Белинским: «В последний год его жизни я уже не ходил к нему. Он меня не взлюбил...» (XI, 10).

В чем же причина разрыва? Сам Достоевский пишет об этом в «Дневнике писателя» нарочито туманно, неопределенно: «Помогли и

---

[5] Он был напечатан в «Литературной газете», 1845, № 4 (от 25 января). См.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. V, Гослитиздат, М., 1949, стр. 581—584. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

недоразумения, и внешние обстоятельства, и добрые люди» (XII, 348; о расхождении с Некрасовым). «...Мы разошлись — от разнообразных причин, весьма, впрочем, неважных во всех отношениях» (XI, 8; о расхождении с Белинским). Но как все-таки могло случиться, что Достоевский, восторженно принятый недавно кружком Белинского в свою среду, торжественно давший себе зарок «пребыть „верным"» ему (XII, 32), так скоро оказался вне его?

Не подлежит сомнению: причиной разрыва не могли послужить идейные разногласия как таковые. Что Достоевский и в 1847—1849 годах «пребыл верен» идейному знамени Белинского — самым передовым освободительным идеям своего времени — он доказал своим сближением в том же 1847 году с петрашевцами и постигшей его за это карой. Как известно, в приговоре по делу петрашевцев главной виной Достоевского признается публичное чтение «преступного» письма Белинского к Гоголю.

Нередко можно встретить утверждение, что разрыв Достоевского с Белинским произошел, по собственному его признанию, «из-за идей о литературе и о направлении литературы». Но ведь это «признание» Достоевского сделано тем, кто судил его по делу петрашевцев: заключенные в кавычки слова — из «объяснений» его следственной комиссии.[6] Ведь очевидно, что Достоевский, учитывая возводимые на него обвинения, всячески стремился в своих показаниях «отмежеваться» от взглядов Белинского и от «натуральной школы». В тех же «объяснениях» Достоевский заявляет, что у него не было «пристрастия» ни к одному из «переписывающихся» (т. е. ни к Белинскому, ни к Гоголю), что «письмо Белинского написано слишком странно, чтоб возбудить к себе сочувствие».[7] Неужели все это следует принимать на веру? Из произведений Достоевского той поры только «Хозяйка» является явным отступлением от канонов «натуральной школы» и литературных взглядов Белинского. Но эта неудавшаяся Достоевскому повесть, которую он не стал кончать, вышла в свет через много месяцев (в октябре и декабре 1847 года) после того, как Достоевский порвал и с Белинским и с Некрасовым.

Если разрыв в какой-то мере и был обусловлен литературными разногласиями, то это разногласия совершенно иного порядка. В уже цитированном письме к брату от 26 ноября 1846 года Достоевский пишет о своей ссоре с Некрасовым: «Он, досадуя на то, что я все-таки даю повести Краевскому, которому я должен, и что я не хотел публично объявить, что не принадлежу к Отечеств. Запискам, отчаявшись получить от меня в скором времени повесть, наделал мне грубостей» (П, 1, 102). Некрасов, прилагавший в это время громадные усилия для привлечения в «Современник» всех виднейших деятелей литературы, не мог не реагировать крайне остро на «измену» Достоевского. С другой стороны, Достоевский, попавший в литературную кабалу к Краевскому, никак не мог публично отречься от «Отечественных записок».

Но главную роль в происшедшем разрыве сыграли причины чисто личного, психологического порядка. Ведь взаимное отчуждение и враждебные выпады с обеих сторон начались намного раньше и по другому поводу.

Шумные восторги, всеобщие восхваления «Бедных людей» и их автора («Новый Гоголь явился!» — с такими словами Некрасов вручил Белинскому рукопись романа) были совершенно естественны и понятны. Но каково было пережить подобный триумф, совершенно неожиданно выпавший на его долю, болезненному 23-летнему юноше, страдавшему повышенным самолюбием, мнительностью, честолюбием?

---

[6] Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 85.

[7] Там же, стр. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

Григорович справедливо писал: «...успех „Бедных людей“ и еще больше, кажется, неумеренно-восторженные похвалы Белинского положительно вредно отразились на Достоевском, жившем до той поры замкнуто, в самом себе... Возможно ли было такому человеку, даже при его уме, сохранить нормальное состояние духа, когда с первого шага на новом поприще такой авторитет, как Белинский, преклонился перед ним, громко провозглашая, что появилось новое светило в русской литературе».[8]

Письма Достоевского конца 1845—начала 1846 года показывают, что «сохранить нормальное состояние духа» ему действительно не удалось: «Наши все и даже Белинский нашли, что я даже далеко ушел от Гоголя» (П, I, 86); «Гоголь... не так глубок как я» (П, I, 87); «Наши говорят, что после „Мертвых душ“ на Руси не было ничего подобного, что произведение (речь идет о «Двойнике», — *Ф. Е.*) гениальное...» (П, I, 87). Характерно признание в письме от 1 апреля 1846 года: «У меня есть ужасный порок: Неограниченное самолюбие и честолюбие» (П, I, 89).

Нескрываемые претензии на первенство, безмерное честолюбие не могли не вызвать вскоре ядовитых насмешек со стороны членов кружка Белинского. А. Панаева рассказывает, как жестоко и изобретательно изводил Достоевского Тургенев, играя на этой струнке.[9]

Беда Достоевского заключалась в том, что его последующие произведения не выдерживали сравнения с «Бедными людьми». Они встречали со стороны Белинского и его окружения все более сдержанный прием. О «Бедных людях» Белинский отозвался восторженно; о «Двойнике» в общем тоже очень высоко, но уже с рядом существенных оговорок; «Господина Прохарчина» он подверг резкой критике, а «Хозяйку» (вышедшую уже после разрыва всяких отношений с Достоевским) попросту высмеял. Естественно, что у него и у его друзей постепенно складывалось убеждение, что Достоевский «кончился», что ничего равноценного «Бедным людям» он больше не напишет. «...Каждое его новое произведение — новое падение... Надулись же мы, друг мой, с Достоевским — гением», — писал Белинский П. Анненкову в феврале 1848 года.[10]

Достоевский жаждал новых похвал, но лишь убеждался во все более скептическом отношении окружающих к силе его литературного дарования. В ответ на критические замечания и насмешки своих прежних друзей (в первую очередь Тургенева и Некрасова) Достоевский, попрежнему уверенный в справедливости своих притязаний на первенствующее положение в литературе, лишь ожесточался, грозя со временем всех «затоптать в грязь».[11] «Это все подлецы и завистники», — писал Достоевский брату в ноябре 1846 года (П, I, 102), имея в виду прежде всего Некрасова. «Достоевский страшно бранит всех и не хочет ни с кем из кружка продолжать знакомства... он разочаровался во всех... все завистники, бессердечные и ничтожные люди», — рассказывал И. Панаеву Григорович.[12]

Вот почему, следовательно, полный разрыв с кружком Белинского стал для Достоевского неизбежен. Сложившаяся вокруг него атмосфера отчужденности и враждебных насмешек дает ключ к пониманию двух любопытных произведений Некрасова, запечатлевших образ Достоевского 1845—1846 годов. Это уже упомянутое стихотворное «Послание Белинского к Достоевскому» и повесть «Как я велик!».

---

[8] Д. В. Григорович. Литературные воспоминания, стр. 143.

[9] См.: А. Я. Панаева (Головачева). Воспоминания. Гослитиздат, М., 1956, стр. 144—145.

[10] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 467.

[11] См.: Д. В. Григорович. Литературные воспоминания, стр. 145.

[12] См.: А. Я. Панаева (Головачева). Воспоминания, стр. 146.

lib.pushkinskijdom.ru

Полное яда «Послание» сочинено Некрасовым и Тургеневым, видимо, в апреле 1846 года.[13] В нем Белинский, искавший тогда материал для своего альманаха «Левиафан», якобы обращается к Достоевскому с просьбой «ради будущих хвалений» «уделить» ему что-нибудь из «неизданных творений». Достоевский именуется «пыщем» (ср. глагол «пыжиться»), «витязем горестной фигуры», «чухонской звездой» с «курносым носом». О славе его говорится: «За тобой султан турецкий Скоро вышлет визирей». Не ограничиваясь издевками над внешностью и славолюбием Достоевского, авторы безжалостно высмеивают даже его болезненность, повышенную впечатлительность.

Из сатирической повести «Как я велик!» до сих пор разыскан и опубликован только небольшой черновой отрывок — одна главка (да и та, видимо, не целиком) из пяти.[14] В повести, очевидно, рассказывалось о знакомстве с Достоевским в мае 1845 года, о первых встречах Достоевского с Белинским, о чтении «Бедных людей» в кружке Белинского и т. д. В дошедшем до нас отрывке все, относящееся к Достоевскому, представлено (как и в «Послании») в гротескно-ироническом освещении. Подчеркивается, например, незначительность и непривлекательность его внешности, его совершенно патологическая мнительность и нерешительность. Достоевский наделен самым мелким тщеславием, его болезненное самолюбие не знает границ, он намеренно провоцирует все новые похвалы по адресу «Бедных людей» и т. д. Ни слова не говорится о положительных сторонах его личности. Ведь было же в нем (а не только в его «Бедных людях») нечто такое, что сразу привлекло к нему сердце нелюдимого, замкнутого Некрасова, побудило Некрасова к интимным излияниям о своем детстве, к дружеской откровенности.

Совершенно иное отражение личность и судьба Достоевского получили в поэме «Несчастные» (1856). Широко известны строки из «Днев-

---

[13] Мы считаем эту датировку, предложенную Ю. Г. Оксманом (Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. Гослитиздат, М., 1958, стр. 434), более обоснованной, чем датировка январем 1846 года, принятая К. И. Чуковским (см. том I, стр. 626 полного собрания сочинений Н. А. Некрасова). В январе 1846 года, до скандального провала «Двойника», подобное издевательское стихотворение не могло быть написано. К. И. Чуковский исходит из буквального смысла фразы: «Из неизданных творений Удели не „Двойника"». «Двойник» вышел в свет в феврале 1846 года, следовательно, «неизданным» он действительно мог быть, самое позднее, в январе 1846 года. Но эта фраза допускает и даже предполагает иное, более широкое толкование: «удели что-нибудь лучшее, чем „Двойник"». К апрелю 1846 года неуспех «Двойника» был уже очевиден для всех (в том числе и для самого Достоевского), и этот неуспех язвительно акцентируется в данной фразе.

[14] И время и мотивы написания этого любопытнейшего памфлета до сих пор представляют собой историко-литературную загадку. Явно несостоятельна датировка его 1846—1847 годами, без всяких доказательств предложенная Л. Гроссманом (Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. М.—Л., 1935, стр. 46). Неубедительна, на наш взгляд, и датировка 1855 годом, отстаиваемая в VI томе полного собрания сочинений Некрасова, — хотя бы по одному тому, что в памфлете в неприглядном свете представлен В. Боткин, с которым Некрасов как раз в 1855 году сблизился более тесно и дружески, чем когда бы то ни было. В годы пребывания Достоевского на каторге и в ссылке (1850—1859) резкое выступление Некрасова против него вообще крайне маловероятно, даже если Некрасову действительно стали известны оставшиеся ненапечатанными «верноподданнические» стихотворения Достоевского, написанные в 1854—1855 годах с целью вырваться из Сибири (эти стихотворения служат главным аргументом при датировке повести 1855 годом). Некрасову самому неоднократно приходилось «портить» свои произведения (например, «Тишину», «Несчастных») включением «верноподданнических» строк с целью задобрить цензуру, и он хорошо знал цену и мотивы подобных вынужденных «излияний». Все это как будто отодвигает возможное время написания памфлета к 1860-м годам, когда и Достоевский и В. Боткин оказались «по ту сторону баррикад». Но непонятно, что могло побудить Некрасова во всяком случае не ранее 1863 года (в 1860—1862 годах он поддерживал с Достоевским вполне дружественные отношения) вернуться к событиям двадцатилетней давности и с такой сатирической «злостью» изобразить молодого Достоевского в пору его первого знакомства с Белинским и его кружком.

lib.pushkinskijdom.ru

ника писателя»: «...однажды в шестьдесят третьем, кажется, году, отдавая мне томик своих стихов, он (Некрасов, — *Ф. Е.*) указал мне на одно стихотворение, „Несчастные“, и внушительно сказал; „Я тут об вас думал, когда писал это“ (то есть об моей жизни в Сибири), „это об вас написано“» (XII, 348). Некрасов мог иметь в виду только героя поэмы Крота. Велись споры на тему о том, кто был основным прототипом Крота — Достоевский или Белинский. Конечно, по своим чертам учителя революции, трибуна, Крот ближе к Белинскому, чем к Достоевскому. Однако с точки зрения нашей темы существенно иное: изображая в «Несчастных» сибирскую каторгу, рисуя образ политического «преступника», Некрасов с сочувствием и уважением вспоминал петрашевца Достоевского, его драматическую судьбу. К этому сводится ведь прямой смысл того, что Некрасов сказал Достоевскому, вручая ему томик своих стихов. Для будущего автора «Рыцаря на час» фигура Достоевского, дерзнувшего вступить в прямую политическую борьбу с царизмом и так жестоко за это поплатившегося, не могла не быть окружена с 1849 года высшим ореолом. Арест и каторжный приговор должны были отодвинуть далеко на задний план личные столкновения 1846 года.

Несмотря на этот ореол, Некрасов, очевидно, остается верен той сниженной оценке Достоевского-писателя, которая сложилась в кружке Белинского на основании его повестей и рассказов, вышедших после «Бедных людей». В том же 1856 году, когда были написаны «Несчастные», он заявляет П. М. Ковалевскому, что «Достоевский вышел весь. Ему не написать ничего больше».[15]

Это предвзятое убеждение, что талант Достоевского исчерпал себя, должно быть, определило и отношение Некрасова к «Селу Степанчикову и его обитателям», предложенному в 1859 году «Современнику» для напечатания М. М. Достоевским от имени брата. Некрасов отверг роман, предложив заведомо неприемлемые гонорарные условия.[16]

Впрочем, не исключено, что решение Некрасова было вызвано не только невысокой оценкой «Села Степанчикова». В «Заключении» романа Достоевский допустил хотя и не очень бросающийся в глаза, но все же вполне различимый при внимательном чтении выпад против своих старых верований, а вместе с тем и против самого Некрасова (укажем, что, работая над «сибирским романом», Достоевский первоначально собирался напечатать его не в журнале Некрасова, а в «Русском вестнике» Каткова). В уста рассказчика, человека увлекающегося и недалекого, вложена следующая сентенция: «Я с жаром начал говорить о том, что в самом падшем создании могут еще сохраниться высочайшие человеческие чувства; что неисследима глубина души человеческой; что нельзя презирать падших, а напротив, должно отыскивать и восстановлять;.. и проч., и проч., — словом, я воспламенился и рассказал даже о натуральной школе; в заключение же прочел стихи: „Когда из мрака заблужденья“...» (II, 459). В этой тираде несомненно есть налет иронии, особенно если учесть психологию главного персонажа романа, Фомы Опискина — злобного шута, которого вряд ли можно «восстановить». Через несколько лет Достоевский обратится вновь к этому стихотворению — уже для открытого и резкого нападения на Некрасова, на идеи революционного просветительства.

Вернувшись в Петербург в самом конце 1859 года, Достоевский возобновляет отношения с Некрасовым. Хотя и далекие от былой сердечности, они первые годы носят, видимо, вполне дружественный характер.

---

[15] См.: Д. В. Григорович. Литературные воспоминания, стр. 422.

[16] Этот эпизод нашел широкое отражение в переписке участвовавших в нем лиц. См., в частности, письма Ф. Достоевского к брату от 19 сентября и 9 октября 1859 года (П, I, 252; П, II, 602—603) и письма Некрасова к М. М. Достоевскому от 26 августа и 6 октября 1859 года (X, 405, 407—408).

lib.pushkinskijdom.ru

В № 1 «Современника» за 1861 год («Свисток», № 7) Некрасов в шутливом «Гимне „Времени“» приветствует начавший выходить с этого года журнал Достоевского: «Отважен тон его суровый, Его программа широка...», «Привет тебе, товарищ новый!» и т. д. (II, 478). Статья Добролюбова «Забитые люди» («Современник», 1861, № 9), в которой Достоевский был назван «замечательным деятелем» «гуманического направления», появление «Униженных и оскорбленных» и особенно «Записок из Мертвого дома», имевших шумный успех, на время восстанавливают репутацию Достоевского как выдающегося прогрессивного писателя.

В 1862 году Достоевский дарит Некрасову «Записки из Мертвого дома» с многозначительной надписью: «Николаю Алексеевичу Некрасову. В память всего прошедшего».[17] Примерно в то же время Некрасов дарит том своих стихов Достоевскому с прочувствованными словами о том, что, работая над поэмой «Несчастные», он вспоминал Достоевского. Как видно из писем его брата Михаила, Достоевский в 1862 году собирался написать статью о Некрасове для своего журнала «Время», но А. Григорьев опередил его.[18] В журнале Достоевского увидели свет такие замечательные создания Некрасова, как «Крестьянские дети» (в № 10 за 1861 год) и «Смерть Прокла» из «Мороза, Красного носа» (в № 1 за 1863 год). Вероятно, не случаен тот факт, что Некрасов предоставил для напечатания органу почвенничества те свои произведения, в которых превозносятся черты русского крестьянства.

С начала 1863 года разгорается ожесточенная журнальная битва между «Современником» и «Временем», а потом «Эпохой», и пути Некрасова и Достоевского резко расходятся на целых 11 лет. Полемику с почвенничеством в «Современнике» вели Антонович и Щедрин. Сам Некрасов ограничился ироническими строками о «гимнах братьев Достоевских самим себе...» (II, 493, 772) в № 9 «Свистка» («Современник», 1863, № 4). Но за Антоновичем и Щедриным в качестве редактора журнала стоял Некрасов.

Естественно поэтому, что в «Записках из подполья» (1864) Достоевский, до конца прошедший к этому времени путь «перерождения убеждений», обрушивается не только на Чернышевского, как автора недавно появившегося («Современник», 1863, №№ 3—5) романа «Что делать?», но, попутно, и на Некрасова. Мишенью для нападения становится то же стихотворение «Когда из мрака заблужденья», затронутое уже в «Селе Степанчикове» и пользовавшееся большой популярностью среди молодежи 1860-х годов. Тема спасения «падшей» передовым интеллигентом была вслед за Некрасовым разработана Добролюбовым в стихотворении «Не диво доброе влеченье» и Чернышевским в «Что делать?» (Кирсанов и Настенька Крюкова). Достоевский трижды иронически цитирует в «Записках из подполья» стихотворение Некрасова. Первые 14 строк из него служат язвительным эпиграфом ко всей второй части повести, последние две строки его упоминаются в главе VIII этой части и служат зачином главы IX. Содержанию и смыслу «Когда из мрака заблужденья» полемически противопоставлена история мучений и издевательств, которым «подпольный человек» подвергает проститутку Лизу. У Некрасова, Добролюбова, Чернышевского передовой интеллигент (читай: революционер-просветитель) «горячим словом» спасает из «мрака заблужденья» проститутку, «возвышая» ее до себя. У Достоевского подлинно «заблудшим» оказывается мыслящий интеллигент, изображенный злобным эго-

[17] «Литературное наследство», т. 53—54, 1949, стр. 387.

[18] См. письма М. Достоевского Ф. Достоевскому от 9 и 28 июля 1862 года в кн.: Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Долинина. Изд. АН СССР, Л., 1935, стр. 537, 538.

lib.pushkinskijdom.ru

центристом. Проститутка Лиза — простая женщина из народа — в моральном отношении несравненно выше его: она от души его жалеет и пытается ему помочь. В несколько измененном и значительно развернутом виде эта ситуация вскоре будет повторена в «Преступлении и наказании» (Раскольников и Соня Мармеладова).

Последующие 9 лет «друзья-враги» ни в произведениях, ни в письмах не поминают друг друга, пока Достоевский в 1873 году не посвящает целый фельетон своего «Дневника писателя» некрасовскому «Власу» и размышлениям о «русских Власах». В фельетоне сказались не только глубина идейных расхождений между ними, но и двойственность оценок Достоевского: одно говорится о силе, о мастерстве Некрасова-поэта, иное — противоположное — о его взглядах, «направлении». Достоевский ополчается на Некрасова за то, что он без всякого пиетета пишет о «видении», представившемся Власу, о причинах обета, который Влас дал. «Но хоть и по „глупости" своей ходит с котомкою Влас, но серьезность его страдания вы все-таки поняли; все же вас поразила величавая фигура его. (Да ведь и поэт же вы; не могло быть иначе) ...эта страшная, пугающая даже, сила смирения Власова, эта потребность самоспасения, эта страстная жажда страдания поразила и вас, общечеловека и русского gentilhomme'а, и величавый образ народный вырвал восторг и уважение и из вашей высоколиберальной души» (XI, 31). Достоевский восхищается отдельными строками стихотворения, пластичностью и выразительностью некрасовского образа («великолепно», «чудо как хорошо», «чудо, чудо, как хорошо»). Но его итоговая оценка «Власа» гласит: «Я нарочно подчеркнул неизмеримо прекрасные стихи в этом шутовском (в его целом, уж извините меня) стихотворении вашем» (XI, 32).

Далее в фельетоне стихотворению Некрасова противопоставляется «фантастический рассказ про другого Власа» — великого грешника, который чуть не совершил ужасного святотатства — чуть не выстрелил из ружья в причастие, а потом всю жизнь униженным покаянием пытался замолить свой страшный грех. В заключение Достоевский стремится внушить читателю, что на лучший путь Россию выведут не «общечеловеки» (т. е. не оторванная от народа интеллигенция), а «вот эти самые разные Власы» (т. е. сам народ), когда они «очнутся» и «возьмутся за дело божие» (XI, 41). Вскоре в романе «Подросток» Достоевский переосмыслил некрасовского Власа в образе странника Макара Долгорукого, который должен был служить воплощением характернейших черт народных, самой души русского народа.

М. Гин в статье «Об отношениях Некрасова с народничеством 70-х годов» высказал интересную и вполне обоснованную догадку, что Некрасов в свою очередь переосмыслил «Власа» Достоевского в образе атамана Кудеяра из притчи «О двух великих грешниках» («Кому на Руси жить хорошо»). Исследователь пишет: «Герой некрасовской легенды — разбойник Кудеяр — тоже кающийся грешник, жаждущий искупления грехов своих, но он получает прощение, лишь убив угнетателя... В 1881 году... Михайловский в „Записках современника" снова вспомнил об этой полемике по поводу некрасовского „Власа" и о легенде, приведенной тогда Достоевским (о мужичке, выстрелившем в причастие), указав на „Легенду о двух великих грешниках" Некрасова, как противостоящую взглядам Достоевского».[19]

В том же фельетоне «Дневника писателя» за 1873 год Достоевский допустил в характерной для него манере крайне резкие выпады против Некрасова и как автора «На Волге». Некрасову вменяется в вину не более и не менее как то, что он в волжском бурлаке любил якобы лишь

[19] М. Гин. Литература и время. Исследования и статьи. Петрозаводск, 1969, стр. 112—113.

lib.pushkinskijdom.ru

«общечеловека». Достоевский наставительно поясняет: «...любить общечеловека, значит, наверно уж презирать, а подчас и ненавидеть стоящего подле себя настоящего человека» (XI, 32).

Продолжение этого нападения на Некрасова последовало в IX главе «Дневника писателя» за тот же 1873 год («По поводу выставки»). Мимоходом касаясь здесь поэм «Княгиня Трубецкая» и «Княгиня Волконская», Достоевский упрекает Некрасова в «мундирности», т. е. в грубой и неискренней тенденциозности, основываясь лишь на следующем (весьма сомнительном) доводе: у Некрасова Волконская при встрече с мужем в Сибири сначала целует его цепи, а уж потом его самого. По мнению Достоевского, ни одна женщина так не поступит (!?).

Забегая вперед, отметим уже тут: прошло немного лет, и Достоевский в некрологе Некрасова отказался от этих несправедливых обвинений, преодолев *свою* тенденциозность и предубежденность.

Счастливый — и уже окончательный — перелом к лучшему в отношениях «друзей-врагов» произошел в 1874 году, когда Некрасов, приехав к Достоевскому, предложил ему следующий его роман напечатать в «Отечественных записках». Предложение было принято, и в 1875 году «Подросток» увидел свет в органе, стоявшем на совершенно иных идейных позициях и руководимом тем самым автором «Власа», которому Достоевский еще совсем недавно адресовал столь резкие обвинения. Как это могло произойти? [20]

Что Некрасов в интересах дела умел отметать личные обиды (выпады Достоевского должны были сильно задеть его) — общеизвестно. Что и в кругах «Отечественных записок» Достоевского считали одним из самых выдающихся русских писателей — тоже не подлежит сомнению. Но кардинальное различие в убеждениях, которое должно было в равной мере останавливать и редакцию «Отечественных записок» и Достоевского? Появление «Подростка» в «Отечественных записках» не свидетельствовало ни о чрезмерной, беспринципной «терпимости» руководителей журнала к чуждым им воззрениям (Некрасова и Щедрина трудно заподозрить в этом), ни о резком изменении взглядов Достоевского (его не было). Оно наглядно демонстрировало лишь то, что при наличии глубоких расхождений, главным образом политических, существовала важная и обширная сфера, в которой позиции обеих сторон если не совпадали полностью, то были близки. Это — великое сочувствие к социальным низам и критика эксплуататорских классов, резко отрицательное отношение к выродившемуся паразитическому дворянству, безоговорочное осуждение капитализма, власти «золотого мешка» (выражение Достоевского), буржуазного хищничества.

Важной вехой в отношениях Достоевского и Некрасова явилось свидание их в феврале 1875 года, когда первые пять глав романа были напечатаны, а следующие пять набраны. Глубоким волнением проникнуты письма Достоевского к жене от 6 и 9 февраля, в которых он рассказывает об этой встрече: «...он принял меня чрезвычайно дружески и радушно. Романом он ужасно доволен...» (П, III, 147). Некрасов пришел в гостиницу к Достоевскому, «чтобы выразить свой *восторг* по прочтении конца первой части...» (П, III, 151). «...Мною в Отеч. Записках дорожат

[20] По существу инициатива, видимо, исходила от Достоевского. Он в начале 1874 года обратился к работавшей бок о бок с ним корректорше О. Починковской, близкой к кругам «Отечественных записок», с просьбой поинтересоваться в редакции журнала, не согласятся ли издатели напечатать задуманный им «роман о ростовщике». Г. Елисеев, которому О. Починковская передала предложение Достоевского, дал положительный ответ. Уже после этого состоялся визит Некрасова к Достоевскому. См. об этом: В. В. Тимофеева (О. Починковская). Год работы с знаменитым писателем. В кн.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. II. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 177—178.

lib.pushkinskijdom.ru

чрезмерно... Некрасов хочет начать совсем дружеские отношения» (П, III, 152). «...Я убедилась, как дорого для его сердца было возобновление задушевных сношений с другом юности», — писала впоследствии А. Г. Достоевская.[21]

Антидворянская и антибуржуазная направленность редко достигала у Достоевского такой остроты, как в «Подростке». Не случайно в записных тетрадях к роману говорится: «Треснули основы общества... *Главное.* Во всем идея разложения, ибо все *врозь... Разложение — главная видимая мысль романа...* Общество химически разлагается».[22] Эта «идея разложения» положена в основу многих образов, сюжетных линий и эпизодов романа. Напомним о выжившем из ума старом князе Сокольском и борьбе вокруг его наследства; о хищнице Анне Андреевне Версиловой, решившейся ради денег женить его на себе; о молодом князе Сокольском, замешанном в самой грязной уголовщине; о дельце Стебелькове, занимающемся не только ростовщичеством, но и подделкой акций; об аферисте Ламберте; о тайных игорных притонах, посещаемых золотой молодежью, и т. д. А на другой стороне — несчастная гувернантка Оля, кончающая самоубийством после неудачи всех попыток найти себе место в жизни.

И в «Подростке» изображается кружок революционеров и критикуются их взгляды — это обязательный ингредиент всех последних романов Достоевского. Но здесь это лишь побочный эпизод, причем критика вполне уважительная, далекая от заушательского тона «Бесов».

Странник Макар Долгорукий, самый положительный персонаж романа, явно восходит к некрасовскому страннику Власу. «Смуглолиц, высок и прям», — говорится о нем в романе словами стихотворения Некрасова. Но это Влас переосмысленный и вознесенный на недосягаемую высоту. В отличие от некрасовского Власа — сурового аскета, характернейшие черты Макара Долгорукого — не только христианское смирение, но и внутренняя гармония, радостное приятие мира. Макару, носителю «народного духа», наряду с глубокой религиозностью автором присвоена и мечта о переустройстве общества на справедливых началах. Народная христианская правда, хочет сказать Достоевский, объемлет и социалистический идеал (конечно, понимаемый в духе «розового» утопического социализма 1840-х годов).

В романе, напечатанном по приглашению Некрасова в его журнале, Достоевский счел уместным изобразить — в довольно своеобразном свете — самого Некрасова в молодости, в лице Аркадия Долгорукого, обуреваемого «ротшильдовской идеей». В этом неопровержимо убеждает сопоставление некоторых мест из некролога Некрасова с рассуждениями Подростка.[23]

«Миллион — вот демон Некрасова», — пишет Достоевский в некрологе, хотя с негодованием отвергает грязные толки о корыстных мотивах его творчества. Достоевский уточняет: «Что ж, он любил так золото, роскошь, наслаждения..? Нет... Это был демон гордости, жажды самообеспечения, потребности оградиться от людей твердой стеной и независимо, спокойно смотреть на их злость, на их угрозы» (XII, 358—359). По Достоевскому, «мечта» молодого Некрасова «о миллионе» — это лишь

---

[21] Воспоминания А. Г. Достоевской. Под ред. Л. П. Гроссмана. ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 202.

[22] «Литературное наследство», т. 77, 1965, стр. 62, 69.

[23] Что в основу образа Аркадия Долгорукого с его «ротшильдовской идеей» положены некоторые черты молодого Некрасова (как они преломились в восприятии Достоевского) — уже давно убедительно показал А. С. Долинин. См., например, его книгу «Последние романы Достоевского» («Советский писатель», М.—Л., 1963, стр. 70—75). Ему же принадлежат очень ценные соображения о том, как некрасовский Влас «перевоплотился» в романе «Подросток», с одной стороны, в Макара Долгорукого, с другой — в купца Скотобойникова (стр. 128—133).

lib.pushkinskijdom.ru

реакция «ребенка... очутившегося на петербургской мостовой», на картины жестокой, беспощадной жизненной борьбы. В ней выразилось стремление юноши «ни от кого не зависеть». В подтверждение Достоевский ссылается на личные воспоминания: «... я припоминаю кое-что из самого первого моего знакомства с ним. По крайней мере, мне так казалось всю потом жизнь» (XII, 359).

Совершенно так же мотивируется в романе Достоевского появление у Аркадия Долгорукого «ротшильдовской идеи». Корни ее — в безотрадном детстве, в одиночестве и беззащитности, в пережитых унижениях. И Подросток стремится не к богатству как таковому: «Мне... не деньги нужны... мне нужно... уединенное и спокойное сознание силы! .. Свобода!» (VIII, 75).

Нечего и говорить, что подобная концепция личности Некрасова — даже и со всеми оговорками Достоевского — для нас совершенно неприемлема. Достоевский ссылается на личные воспоминания. В основе его концепции, вероятно, лежат некоторые действительные настроения молодого Некрасова, но они крайне преувеличены.

Известны признания Некрасова о том, как он «ожесточился», утратил романтические иллюзии молодости в результате тяжелых невзгод, перенесенных в Петербурге. «Я дал себе слово не умереть на чердаке. Нет, думал я, будет и тех, которые погибли прежде меня, — я пробьюсь во что бы то ни стало. Лучше по Владимирке пойти, чем околевать беспомощным, забитым и забытым всеми. И днем и ночью эта мысль меня преследовала... Я мучился той внутренней борьбою, которая во мне происходила: душа говорила одно, а жизнь совсем другое. И идеализма было у меня пропасть, того идеализма, который в разрез шел с жизнью, и я стал убивать его в себе и стараться развивать в себе практическую сметку... я начинал говорить против идеализма с страшным цинизмом... Я все отрицал, все самые благородные стремления и проповедывал жестокий эгоизм и древнее правило — око за око, зуб за зуб».[24]

В стихотворении 1845 года (года знакомства с Достоевским) поэт пишет, что «глубоко презирает» себя и за то,

Что, доживши кой-как до тридцатой весны,
Не скопил я себе хоть богатой казны,
Чтоб глупцы у моих пресмыкалися ног,
Да и умник подчас позавидовать мог!

Но от всех этих юношеских разочарований и метаний до всепоглощающей идеи «стать Ротшильдом» — все же дистанция очень большого размера.

Сложившиеся во времена «Подростка» дружеские отношения уже ничем не омрачаются до самого конца.

В декабре 1876 года Щедрин (конечно, с ведома и согласия Некрасова) обращается к Достоевскому с просьбой дать для февральской книжки «Отечественных записок» «хоть небольшой рассказ».[25]

Во время предсмертной болезни Некрасова Достоевский навещает его. Об одном из таких посещений, 23 марта 1877 года, сохранилось интересное свидетельство сестры поэта: «Пришел Ф. М. Достоевский, брата связывали с ним воспоминания юности... и он любил его». «Я не могу говорить, но скажите ему, чтобы он вошел на минуту, мне приятно его видеть»,[26] — сказал Некрасов.

Завершением всей сложной истории притяжений и отталкиваний друзей-врагов явился некролог Некрасова, появившийся в декабрьском

[24] Цит. по: В. Евгеньев-Максимов. Жизнь и деятельность Некрасова, т. I. ОГИЗ, М.—Л., 1947, стр. 226—227.

[25] См.: Н. Щедрин, Полное собрание сочинений, т. XIX, ГИЗ, М., 1939, стр. 84.

[26] «Литературное наследство», т. 49—50, 1946, стр. 172.

lib.pushkinskijdom.ru

выпуске «Дневника писателя» за 1877 год. Достоевский сумел дать глубокую, проникновенную характеристику его творчества, возвыситься над своими предыдущими предвзятыми, несправедливыми оценками. Забытыми, отброшенными оказались прежние утверждения о «нелюбви» Некрасова к «реальному» бурлаку, о «мундирности» его произведений и т. д. Только сейчас Достоевский до конца осознал, как близка и дорога ему поэзия Некрасова. Узнав о его смерти, он «взял все три тома Некрасова и стал читать с первой страницы». «Я просидел всю ночь до шести часов утра, и все эти тридцать лет как будто я прожил снова... и буквально в первый раз дал себе отчет: как много Некрасов, как поэт, во все эти тридцать лет, занимал места в моей жизни!» (XII, 347). Несмотря на рассуждения о «демоне Некрасова», весь некролог — дань не только восхищения его творчеством, но также искренней любви и уважения к нему как человеку.

Некрасов — «великий поэт», «печальник народного горя», «замечательное и чрезвычайное явление в нашей жизни и нашей поэзии» (XII, 349). Как поэт, сумевший сказать свое «новое слово», «он в ряду поэтов... должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым» (XII, 348). Некрасов — поэт страдания: Достоевский пишет о «страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой, так часто, доле его» (XII, 348). Самая дорогая для Достоевского черта творчества Некрасова — «своеобразная сила в душе, не оставлявшая его никогда, — это истинная, страстная, а главное, непосредственная любовь к народу. Он болел о страданиях его всей душою, но видел в нем не один лишь униженный рабством образ... но смог силой любви своей постичь почти бессознательно и красоту народную, и силу его, и ум его...» (XII, 355).

И в некрологе Достоевский не замалчивает наличия у него расхождений с Некрасовым. Несколько раз упоминаются «чужие» (враждебные Достоевскому) «влияния», в плену которых якобы был Некрасов. Когда Достоевский пишет о «бессознательном» «преклонении Некрасова перед народной правдой», он имеет в виду то, что сам считал «народной правдой». Однако как многозначителен отказ от столь недавно высказанных мнений и оценок: «Русских женщин» Достоевский причисляет теперь к шедеврам Некрасова, «На Волге» называет «одной из самых могучих и самых зовущих поэм его», «Власа» — «великим» (вместо прежней оценки: «шутовское стихотворение»), хотя и настаивает на наличии в нем «двух-трех фальшивых штрихов» (XII, 355).

Некрологом и речью на могиле Некрасова Достоевский как бы замкнул круг. Когда-то, в мае 1845 года, и Некрасов целую ночь не мог оторваться от чтения Достоевского. Он тогда восторженно приветствовал его и облегчил ему вступление в большую литературу. Теперь Достоевский теплым, прочувствованным словом почтил память Некрасова, его уход из литературы и жизни.

2

В русской классической литературе XIX века о горестях «бедных людей», обойденных на жизненном пиру, униженных и оскорбленных в своем человеческом достоинстве, с горячим сочувствием возвестили уже Пушкин и Гоголь. Но Самсон Вырин и Евгений из «Медного всадника», Башмачкин и Поприщин были все же только одиночными пришельцами из еще неведомого, до конца не открытого мира. Великая историческая заслуга Достоевского и Некрасова состоит в том, что они (каждый по-своему, в соответствии со *своими* творческими устремлениями и возмож-

lib.pushkinskijdom.ru

ностями) широко распахнули дверь в этот мир, художественно освоили его, возвели в «перл творения».

Новооткрытый мир страданий, слез и унижений первоначально имел довольно ограниченные социальные и географические координаты: существование городских разночинцев-бедняков, жизнь столичных низов, «другой» Петербург, противостоящий воспетому Пушкиным в «Медном всаднике». Картины этого «другого» Петербурга и были запечатлены в «Жизни и похождениях Тихона Тростникова», циклах «О погоде» и «На улице», в ряде строф из «Несчастных», в многочисленных мелких стихотворениях Некрасова, в «Бедных людях», «Двойнике», «Слабом сердце» и особенно в «Преступлении и наказании» Достоевского. Но со временем в творческом сознании обоих писателей обиталище человеческих горестей неизмеримо расширилось — до «зрелища бедствий *народных»*, до «чаши *вселенского* горя» — у Некрасова, до несправедливого *мироустройства* в целом, зиждущегося на безвинных страданиях («бунт» Ивана Карамазова), — у Достоевского.

В. Брюсов в статье «Н. А. Некрасов как поэт города» (1912) писал: «После Пушкина Достоевский и Некрасов — первые у нас поэты города, не побоявшиеся и сумевшие обратить в художественные создания то, что предшествовавшему поколению „романтиков“ казалось „непоэтичным“... То художник-изобразитель, то поэт-обличитель, Некрасов упорно говорил нам и о городе (Петербурге, — *Ф. Е.*), об его сумрачном влиянии, об его разнообразных, но всегда поражающих обликах».[27]

Замечательную обобщенную характеристику Петербурга как города социальных контрастов Некрасов дал уже в «Жизни и похождениях Тихона Тростникова»: «Я узнал, что у великолепных и огромных домов... есть чердаки и подвалы, где воздух сыр и зловреден, где душно и темно и где на голых досках, на полусгнившей соломе в грязи, стуже и голоде влачатся нищета, несчастье и преступление. Узнал, что есть несчастливцы, которым нет места даже на чердаках и подвалах, потому что есть счастливцы, которым тесны целые домы... И сильней поразили меня такие картины... глубже запали в душу, чем блеск и богатства твои, обманчивый Петербург!» (VI, 262—263).

В поэме «Несчастные» Некрасов прямо противопоставляет свой образ Петербурга («город роковой») — пушкинскому. Он «не спорит» с Пушкиным, что Петербург «прекрасен... в безмолвьи полночи безлунной, В движеньи гордой суеты». Тем не менее

...Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

Не в солнечном освещении, а одетый туманом и мглой рисуется Петербург Некрасову. Даже величественная ночная красота города в минуту горьких раздумий — «тревоги смутной» — не радует, а страшит:

В глухую полночь, бесприютный,
По стогнам города пойдешь:
Громадный, стройный и суровый,
Заснув под тучею свинцовой,
Тогда предстанет он иным,
И опоясанный гробами,
Своими пышными дворцами,
Величьем царственным своим —
Не будет радовать...

---

[27] В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 236, 233.

lib.pushkinskijdom.ru

В написанной несколькими годами позднее второй части цикла «О погоде» Некрасов восхищается зимним Петербургом («Словно весь посеребренный, пышен Петербург самобытной красой!»). И все же

...с какой-то тоской безотрадной
Месяц с ясного неба глядит
На Неву, что гробницей громадной
В берегах освещенных лежит,
И на шпиль, за угрюмой Невою,
Перед длинной стеной крепостною,
Наводящей унынье и сплин.

Улицы и подвалы столицы Некрасов населил «несчастливцами» самых различных положений и рангов. Тут и бедствовавший всю жизнь чиновник, сумевший и после смерти угодить «из огня да в воду»; и типографский рассыльный, полвека разносящий корректуры; и дворовый человек, отпущенный в столицу по оброку и не находящий себе заработка; и спившийся учитель; и начинающий литератор, попавший на столичное дно; и голодный бедняк, схваченный на месте преступления, когда он стащил калач с лотка; и молодая крестьянка, которую «вчерашний день часу в шестом» наказывали кнутом на Сенной; и несчастные столичные дети, с молодых лет знающие «нужду и неволю». И т. д. и т. п.

О чем бы ни писал Некрасов, изображая Петербург, он рано или поздно возвращается к горькой судьбе столичных низов, к резкому противопоставлению бедноты, погибающей от холода и голода, и социальных верхов.

Много места в петербургских зарисовках Некрасова занимает тема проституции. Он касается ее мимоходом в циклах «О погоде» и «На улице», целиком посвящает ей уже упоминавшееся стихотворение «Когда из мрака заблужденья» и такой шедевр, как «Убогая и нарядная». Характерна социальная заостренность, с которой противопоставлены одна другой презираемая «нищеты и страдания дочь» и дорогая кокотка, торгующая собой «по призванию», с полного одобрения «света».

Петербург Достоевского, естественно, отличается от Петербурга Некрасова. Поразительно, однако, как много между ними общего.

И через произведения Достоевского проходит вереница «маленьких людей» столицы самого различного пошиба. И он четко противопоставляет «униженных и оскорбленных» тем, кто их унижает и оскорбляет. Но у Достоевского более отчетливо проступают мотивы морального порядка. Петербург для него не только город страданий «бедных людей», но и город преступлений, разврата. Рассказывая в «Униженных и оскорбленных» историю несчастной матери Нелли, Достоевский пишет, что это была «одна из тех мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно, сбываются под тяжелым петербургским небом, в темных, потаенных закоулках огромного города, среди взбалмошного кипения жизни, тупого эгоизма, сталкивающихся интересов, угрюмого разврата, сокровенных преступлений, среди всего этого кромешного ада бессмысленной и ненормальной жизни...» (III, 145).

Манера специальных развернутых описаний «физиологии Петербурга», характерная для «Жизни и похождений Тихона Тростникова», чужда Достоевскому. Но он мастерски воссоздает жизнь города, его «дух», изображая фон, на котором действуют главные герои, вводя ряд эпизодических фигур, делая попутные беглые зарисовки городских улиц, городских прохожих и т. д. Это ему в какой-то мере удалось уже в «Бедных людях», где, не выходя за рамки переписки двух основных персонажей, он сумел показать довольно разнообразный круг столичных бедняков и их обидчиков. Но особенно широкую и выразительную картину Петербурга Достоевский рисует в «Преступлении и наказании». Петербург

lib.pushkinskijdom.ru

«Преступления и наказания» — юдоль несчастий и страданий, город пауперизма и разврата. Перед читателем проходят дома — «Ноевы ковчеги» и жалкие «увеселительные заведения», конуры бедняков и берлоги процентщиц, грязные трактиры и грязные улицы, на которых то и дело разыгрываются житейские драмы: вот женщина из простонародья, на глазах у Раскольникова бросающаяся в канал; вот опозоренная девушка, встреченная Раскольниковым на Конногвардейском бульваре; вот несчастные дети Катерины Ивановны, которых она заставляет петь и плясать на улице для увеселения прохожих. Типичные приюты столичной бедноты — и «шкаф», «гроб», «каюта» Раскольникова, и убогая комната Мармеладовых с детским тряпьем и нищенской обстановкой. Они и их обитатели недалеко ушли от того, что описывал Некрасов в «Петербургских углах».

Подлинной стихией Петербурга становится под пером Достоевского «сырой, молочный туман», «утро гнилое, сырое и туманное» («Подросток» — VIII, 115, 116). Эта стихия накладывает отпечаток на персонажей, определяет и отражает движения их души. Раскольников: «. . . я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру. . . а сквозь него фонари с газом блистают. . .» (V, 129).

Обобщенные изображения Петербурга, созданные Достоевским, явственно перекликаются с некрасовскими по своему общему содержанию и смыслу. Они столь же отчетливо противостоят пушкинскому образу столицы.

На другой день после убийства процентщицы Раскольников, очутившись на Николаевском мосту, «оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая. . . Купол собора. . . так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. . . случалось ему, может быть, раз сто останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина. . .» (V, 95—96).

«Пышные дворцы», «величье царственное» (Некрасов), «великолепная панорама», «пышная картина» (Достоевский) — это привычные, пушкинские черты столицы. Но за ними Некрасову чудятся «гробы», Достоевскому — «необъяснимый холод», «дух немой и глухой». «Город роковой» — эти слова Некрасова могли бы послужить эпиграфом не только к «Преступлению и наказанию», но и к «Двойнику» (подзаголовок его — «Петербургская поэма»), к «Униженным и оскорбленным» и особенно к повести «Слабое сердце».

Напомним: в повести идет речь о чиновнике Васе Шумкове, сошедшем с ума от страха, что он не успеет к назначенному сроку переписать важные бумаги для «его превосходительства». Друг его Аркадий в зимние сумерки подходит к Неве. Вот каким рисуется ему Петербург: «Казалось. . . что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темносинему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. . . Он как будто только теперь. . . узнал, отчего сошел с ума его бедный. . . Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту. . .» (I, 407).

lib.pushkinskijdom.ru

Яснее в условиях царской цензуры нельзя было сказать, что причиной гибели Васи Шумкова являются в конечном счете социальные противоречия «города рокового» — зависимость «слабых» от «сильных». «Прозрение» Аркадия — это, очевидно, те самые мечты в духе утопического социализма, которым предавался сам Достоевский до каторги.

Один из самых выразительных уличных эпизодов некрасовского цикла «О погоде» — эпизод с «чуть живой», «безобразно тощей» «лошадью-калекой», беспощадно избиваемой погонщиком (часть первая, глава «До сумерек»). Погонщик бьет ее и кнутом и поленом — не только по спине и бокам, но и «по плачущим, кротким глазам». Знаменательно, что совершенно аналогичная сцена есть в романе «Преступление и наказание» (сон Раскольникова в главе V первой части).[28] С характерной для него гиперболизацией страданий и гиперболизацией жестокости Достоевский сумел избиение клячи представить в еще более ужасном и отталкивающем виде: клячу бьют не один, а многие, бьют даже железным ломом, и не для того, собственно, чтобы она повезла телегу (это невозможно), а из пьяного озорства, садизма. У Некрасова кляча в конце концов управляется с грузом, в сне Раскольникова ее забивают насмерть. Избиение «лошади-калеки» у Некрасова — бытовой эпизод, у Достоевского — воплощение «мирового зла», «мирового страдания».

Мы до сих пор не упоминали такого типично «петербургского» стихотворения Некрасова, как «Еду ли ночью по улице темной» (1847). Оно могло бы исходить от Достоевского, если бы только он вообще владел стихом. Сюжет его кажется прямо сошедшим со страниц какой-нибудь из записных тетрадей Достоевского, в которых он делал «заготовки» для своих больших романов: так много в стихотворении драматизма и сложного психологизма совершенно в духе автора «Кроткой». Не случайно оно привело в восторг столь многих — и членов кружка Белинского (особенно Тургенева), и Чернышевского, и Писарева. В 52 строки Некрасов сумел вместить целую драму, в которой по-новому изображены и трудная любовь бедняков среди мук голода и холода, и великое самопожертвование женщины, решившейся ради близких продать себя первому встречному. Некрасов почти на два десятилетия предвосхитил тут во многом образ Сони Мармеладовой.

На протяжении 1860-х годов тема «бедных людей» претерпевает в творчестве Достоевского значительную трансформацию. Некрасов еще с середины 1850-х годов все большее внимание уделяет деревне, жизни крестьянства. Но до самого конца и тот и другой остаются певцами человеческих страданий.

Объединяет Некрасова и Достоевского, на протяжении всего их творческого пути, также антидворянская и антикапиталистическая направленность их произведений.

Отрицательные, сатирически сниженные образы дворян-помещиков проходят через все творчество Некрасова. Великой «горечью и злостью» проникнуты уже ранние «Псовая охота» и особенно «Родина». Как отличается родовое «дворянское гнездо», показанное Некрасовым, от изображенного в романе Тургенева! Правда, и в замысле тургеневского «Дворянского гнезда», как известно, крупнейшую роль играют извечные грехи дворянства, которые «отмолить, отмолить надо». Но у Тургенева дворян-

---

[28] Впоследствии Достоевский в «Братьях Карамазовых» (глава «Бунт») пересказал, со ссылкой на Некрасова, строки из цикла «О погоде», где говорится об избиении клячи. Но аналогичный эпизод в «Преступлении и наказании» восходит к детским впечатлениям самого Достоевского. В одной из записных тетрадей к роману мы читаем: «загнанная лошадь, которую я видел в детстве» (Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. Издание подготовили Л. Д. Опульская и Г. Ф. Коган. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 458).

lib.pushkinskijdom.ru

ская усадьба овеяна все же высокой поэзией. Ничего похожего на поэзию дворянских гнезд нельзя найти у Некрасова.

К тому же раннему периоду относятся образы столичного развратника Чумбурова («Жизнь и похождения Тихона Тростникова»), в чем-то предваряющего Свидригайлова; провинциального помещика Ласукова, разгоняющего «осеннюю скуку» изощренным издевательством над крепостными слугами; офранцуженного аристократа Гаранского; сиятельного «филантропа» из одноименного стихотворения; светского франта из «Прекрасной партии» и т. д.

В дальнейшем, в больших сатирических полотнах 1860—1870-х годов, в эпопее «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов обогатил эту картинную галерею изображением дворянских последышей (князь Утятин, Оболт-Оболдуев, ряд фигур из «Современников»), в которых особенно оттенена их антинародная, эксплуататорская сущность, перерождение некоторых из них в плутократов, участников финансовых и железнодорожных афер.

Достоевский, изображая дворян, в отличие от Некрасова не останавливается на отношениях классовой эксплуатации. Дворяне у него показаны вне жизни поместья, в городской обстановке. Достоевский исходит из оценок чисто этического порядка. Но по остроте его критика не уступает некрасовской, пожалуй, даже превосходит ее.[29] В романах Достоевского многие представители паразитических слоев дворянства являют собой высшую степень морального разложения.[30] Это развратники и насильники, лишенные всяких нравственных ориентиров, ни перед чем не останавливающиеся для достижения своих низменных целей. Будучи хозяевами жизни, именно они выступают в роли обидчиков «бедных людей», унижая и оскорбляя тех, кто становится их жертвами.

Таков Быков в «Бедных людях», погубивший Вареньку Доброселову; таков Валковский в «Униженных и оскорбленных», обманувший мать Нелли, разбивший жизнь ее отца, Ихменевых, самой Нелли, Ивана Петровича; таков Аристов в «Записках из Мертвого дома», названный «нравственным Квазимодо»; таков «утонченный», «изящный» «почитатель красоты» Тоцкий в «Идиоте», надругавшийся над девичеством Настасьи Филипповны; таков растленный циник и шут Федор Павлович Карамазов: не случайно «карамазовщина» стала нарицательным именем, обозначающим всю глубину падения дворянско-помещичьего класса. От них недалеко ушел ряд персонажей «Подростка», о которых мы говорили выше.

Разнообразные личины, в которых выступал русский капитализм дореформенного типа, получили широкое отражение на страницах произведений Некрасова. Мы найдем у него и ростовщика-накопителя («Ростовщик», «Секрет»), и деревенского кулака-мироеда, держащего всю округу в своей «горсти» («Влас», «Горе старого Наума»), и бессовестного подрядчика-купца (Алтынников из «Кому на Руси жить хорошо»). О новых формах, которые после реформы приняло служение «тельцу золотому», о банкирах-миллионерах поэт язвительно упомянул вскользь уже в «Балете» (1866). Но всю мощь своей сатиры Некрасов обрушил на финансовых и железнодорожных дельцов в проникнутых величайшим негодованием «Современниках» (1875). Некрасов навсегда заклеймил тут грязь первоначального капиталистического накопления в России — вакханалию «биржевого разврата» (выражение Достоевского), взяточничества, колос-

[29] Мы оставляем в стороне совершенно деклассированных представителей дворянства вроде Раскольникова, Разумихина, Ихменева и т. д., ставших, по существу, разночинцами, наподобие самого Достоевского.

[30] «Дневник писателя» изобилует выпадами против «высшего света» и дворянства. Отмечаются лживость, праздность, пустота, тунеядство, оторванность от народа дворянско-помещичьего класса и особенно его верхушки (см., например: XI, 251—253, 363—367, 435—436; XII, 398—403 и др.).

lib.pushkinskijdom.ru

сальных хищений государственных средств, беспощадной эксплуатации народного труда. Во что обошлось русскому народу строительство железных дорог на капиталистических началах, Некрасов показал в «Железной дороге», где он создал замечательный обобщающий образ царя-голода. Некрасов — первый русский писатель, познакомивший своих современников с обстановкой капиталистической фабрики и с ее жертвами («Плач детей»).

Достоевский ненавидел капитализм во всех его формах и проявлениях. Он оставил ряд впечатляющих зарисовок социально-бытового плана, которые можно поставить в один ряд с аналогичными зарисовками Некрасова. Таковы, например, процентщица Алена Ивановна из «Преступления и наказания» («паук в человеческом образе» — по меткому определению Писарева); ловкий буржуазный делец, хищник Лужин из того же романа; обуреваемый жаждой обогащения Ганя Иволгин из «Идиота»; темный аферист Стебельков («Подросток»); купец дореформенного склада Самсонов из «Братьев Карамазовых» и т. д.

Для Достоевского, как и для Герцена, воцарение в Западной Европе буржуазии знаменовало торжество пошлости, обывательщины — измельчание и внутреннее обеднение человека. Именно в таком духе выдержан замечательный социологический этюд о французском буржуа в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Характернейшие черты французского мелкого буржуа середины XIX века, по Достоевскому, — духовное убожество, отсутствие высоких чувств и идеалов, лицемерие, трусость.

Однако не эти фигуры социально-бытового плана снискали Достоевскому славу великого критика капитализма. Не касаясь в художественной форме отношений эксплуатации как таковых, он с великой силой запечатлел в «идеях-чувствах» некоторых своих персонажей самую сущность буржуазного хищничества и приобретательства, самые истоки буржуазного индивидуализма и аморализма. Такова «идея» Раскольникова, освящающая для «избранных» право на кровь и жизнь ближних. Такова «идея» Аркадия Долгорукого «стать Ротшильдом». Моральная деградация человека, обесчеловечение его, ослабление и распадение извечных семейных и общественных связей — вот к чему, по Достоевскому, неизбежно приводит воцарение «золотого мешка».

Зловещая власть капитала получила своеобразное символическое воплощение в описании Лондона — тогдашней столицы капиталистического мира: «Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из апокалипсиса... гордый и мрачный дух... царственно проносится над исполинским городом... Ваал царит и даже не требует покорности... Бедность, страдание, ропот и отупение массы его не тревожат нисколько» («Зимние заметки о летних впечатлениях» — IV, 76, 80).

Уже в тот период, когда в центре внимания и Достоевского и Некрасова были Петербург и петербургские «бедные люди», многое отличало их друг от друга. Эти различия углубились с конца 1850-х—начала 1860-х годов, когда муза Некрасова, оставив столицу, вышла на просторы России, а в творчестве Достоевского завершился процесс «перерождения убеждений».

Переход Некрасова ко все более широкому изображению народной жизни не только неизмеримо обогатил его творчество по содержанию, но и придал ему более разнообразную тональность. В жизни крестьянства, в русской природе Некрасов находит ту первозданную красоту и гармонию, те могучие, нерастраченные силы и чувства, которые трудно встретить в столице. И в стихах его начинают иногда звучать новые, мажорные ноты: появляются такие произведения, как «Крестьянские дети», «Коробейники», «Зеленый шум». Высоким пафосом утверждения проникнуто многое в поэме «Мороз, Красный нос», в эпопее «Кому на Руси жить хорошо». Но муза Некрасова остается все же до конца его жизни

lib.pushkinskijdom.ru

«музой мести и печали». В бравурные перепевы «Коробейников» вторгается история Тита-ткача и «Песнь убогого странника»; любовь Катеринушки и Вани кончается печально. Величие и красота таких людей из народа, как Дарья и Прокл, именно и придают «Морозу, Красному носу» значение высокой драмы из крестьянской жизни. «Кому на Руси жить хорошо» остается прежде всего энциклопедией «бедствий народных».

Именно в этот период, когда неизмеримо расширяется его творческий диапазон, Некрасов становится печальником горя народного в самом глубоком и точном значении этого слова. Таков он не только в своих главных монументальных творениях, не только в произведениях о народе с более узкой тематикой («Орина, мать солдатская», «В полном разгаре страда деревенская», «На Волге»), не только в таких коротких стихотворениях, как «Калистрат», «С работы», но даже в тех своих созданиях, которые не имеют, казалось бы, прямого отношения к страданиям народа. «Балет» приобретает всю остроту сатирического звучания лишь благодаря вторгающейся «извне» теме рекрутского набора; в циническое пиршество капиталистических хищников, изображенное в «Современниках», вдруг врывается бурлацкая песня о нищете и непосильном труде.

С особенной остротой, публицистической страстностью, высоким ораторским пафосом тема бедствий народных воплощена в «Размышлениях у парадного подъезда» и в «Железной дороге», пожалуй, наиболее прославивших поэта в 1860—1870-е годы.

Достоевский в эти годы также (начиная с «Преступления и наказания») достигает самых высоких вершин, создавая свои грандиозные социально-философские романы. И у него первоначальная петербургская тема «бедных людей» трансформируется, углубляется, но совершенно по-иному, чем у Некрасова. В основе творчества обоих писателей в этот период лежит «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых „устоев“ старой России»[31] под влиянием ускоренного развития капитализма. Но этот единый процесс был отражен ими с разных сторон, в разных проекциях: Некрасовым — прежде всего в его конкретных социально-экономических и социально-политических проявлениях, как история невиданных ранее страданий народных масс под гнетом самодержавия и господствующих классов; Достоевским — больше всего в опосредствованной идеологической и нравственно-психологической сфере, как небывалое дотоле потрясение человеческих душ, крушение моральных ценностей, как история разложения, под губительным влиянием капиталистического хищничества, человеческой личности, семьи, общества.

Достоевский и после «перерождения убеждений» остается «страстным к страданию» человеком и писателем. Но «страдание», «горе», «зло» — все это теперь понималось и преломлялось Достоевским несколько иначе, в иной плоскости, чем Некрасовым.

По справедливому замечанию К. Чуковского, Некрасов «был земной человек, без всякого порывания в нездешнее, без всяких касаний мирам иным».[32] И человеческое страдание было в его изображении чем-то предельно реальным, конкретно ощутимым, «земным»: муки голода и холода, непосильный труд, невыносимые лишения, отсутствие свободы. Оно выливалось в совершенно определенные социально-экономические формы, коренилось во всем известных порядках и установлениях самодержавной России: крепостное право и его последствия, чудовищная эксплуатация народного труда при постройке железных дорог, ужасы николаевской солдатчины, нечеловеческий труд бурлаков, тяготы, налагаемые на жизнь крестьянства рекрутскими наборами в царскую армию («Проводы», «Балет») и т. д.

[31] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 39.

[32] К. Чуковский. Рассказы о Некрасове. Изд. «Федерация», М., 1930, стр. 182.

lib.pushkinskijdom.ru

Самое концентрированное, самое обобщенное выражение людские страдания, о которых всю жизнь писал Некрасов, получили в «Песне убогого странника». Куда ни пойдет странник, он слышит все те же однообразные жалобы («Холодно, странничек, холодно... Голодно, странничек, голодно»). Эти строки-стоны, эти монотонно повторяющиеся всплески страдания потому так хватают за душу, что «Песня» не имеет конца, как не было конца горю народному.

Что касается Достоевского, то компетентный исследователь писал о нем: «До каторги интерес Достоевского к страдающей человеческой личности был самодовлеющим; после каторги страдающая личность в его творчестве является как отправной пункт для решения вопросов этики, религии и метафизики».[33]

Уточним: и после каторги человеческие страдания в самом прямом смысле — как муки нищеты, обездоленности, унижений — *сами по себе* глубоко трогают Достоевского. Через все его творчество 1860—1870-х годов проходит символический образ оскорбленного жизнью, безвинно мучающегося ребенка — как воплощение людских страданий и общественной несправедливости: «плачет дитя, и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками» (сон Мити Карамазова — X, 178). Старая тема «маленького человека» представлена и в его больших романах 1866—1880 годов (судьбы Мармеладовых в «Преступлении и наказании», несчастья Снегиревых в «Братьях Карамазовых»).

Но не в этом основное содержание и главное значение романов-трагедий. В. Комарович прав в том, что за проявлениями людского горя и социальной несправедливости для Достоевского стоят теперь общие категории «мирового зла», «мирового страдания» — проблемы нравственно-психологические и философско-религиозные, вопрос об «оправдании бога» и «оправдании человека». Если «мировое зло» существует, то в чем его высший смысл и назначение, каковы морально-психологические пути искоренения его? Не повинна ли в нем сама природа человека?

Еще более, чем «физические» мучения и невзгоды людей, Достоевского волнует теперь вопрос о спасении человеческого в человеке. Тягчайшими из человеческих страданий ему представляются теперь *нравственные* страдания, *душевные* горести и метания людей; муки раздвоенности, борьба между добрым и злым началом в их сердцах; уродливые, патологические надрывы, порождаемые индивидуалистическим стремлением к самоутверждению; чудовищные эгоцентрические «идеи-чувства», знаменующие обесчеловечение человека, — все то, в чем Достоевский видит великий моральный кризис своей эпохи.

Здесь не место останавливаться на сложностях мировоззрения «позднего» Достоевского, на его трудных исканиях. Кратко отметим лишь самое основное. В исканиях бога, в колебаниях Достоевского между верой и безверием выдающейся вехой является бунт Ивана Карамазова. «Слезы человеческие, которыми пропитана вся земля от коры до центра» (IX, 241), особенно же «страдания деточек» — в глазах Ивана неопровержимое доказательство несовершенства, несправедливости всего мироустройства. Он заявляет «вседержителю» не только свой протест, свое неприятие мира, но и свое требование возмездия — «здесь уже, на земле».

В раздумьях о природе человека, в проникновенном художественном исследовании ее Достоевский считал самым важным для себя «при полном реализме *найти в человеке человека*».[34] Не только низины жестокости, зла, душевной опустошенности, морального одичания и озверения

---

[33] В. Л. Комарович. Неизвестная статья Ф. М. Достоевского: «Петербургские сновидения в стихах и прозе». «Русская мысль», 1916, № 1, стр. 105—106.

[34] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, стр. 373.

lib.pushkinskijdom.ru

изображал Достоевский, но и высочайшие, дотоле не показанные в литературе вершины альтруизма, великодушия, самоотверженной любви к окружающим. Главным движущим стимулом его творчества до конца осталась гуманистическая «боль о человеке» (хотя в несколько ином смысле, чем раньше).

За мучительными бореньями героев Достоевского, за их «идеями-чувствами» *объективно* стоят, как *реальный* субстрат, не отвлеченные философские категории, а нечто вполне конкретное: трагические противоречия человеческого бытия и человеческого сознания, порождаемые антагонистическим укладом. В глубине и силе их отражения — главная историческая заслуга Достоевского, право его на бессмертие.

Гениальными созданиями не только великого психолога-сердцеведа, но и замечательного социолога останутся в русской и мировой литературе фигуры Раскольникова и Сони Мармеладовой, Мышкина и Настасьи Филипповны, Ставрогина и Свидригайлова, Аркадия Долгорукого, четырех братьев Карамазовых, изваянные певцом человеческих страданий Достоевским.

Все свои надежды на грядущее преображение России и Некрасов и Достоевский связывали с народом. Преклонение перед народом как решающим фактором истории, патриотическая гордость свойствами русского народа, вера в сокрытые в нем могучие, необъятные силы, которые в конечном счете возьмут верх и над последышами крепостничества, и над «золотым мешком», — все это было свойственно тому и другому. Но именно в конкретной оценке народа и его исторической роли Некрасова и Достоевского разделяли самые глубокие, непримиримые разногласия.

С точки зрения Некрасова, главным злом русской жизни было долготерпение народных масс, чрезмерная их пассивность, покорность. «Ты проснешься ль, исполненный сил?..» — писал он в «Размышлениях у парадного подъезда». Обращаясь к «унылому, сумрачному бурлаку», он с горечью говорил о неизменной его «покорности без конца»: «Чем хуже был бы твой удел, Когда б ты менее терпел» («На Волге»). С гордостью заявляя о своей вере в народ («я верую в народ»), в его неисчерпаемые возможности («широкую, ясную Грудью дорогу проложит себе»), в его великие созидательные силы, он связывал все свои ожидания с «освобождением от оков», т. е. с революционным преображением родины («Рать подымается Неисчислимая, Сила в ней скажется Несокрушимая!»), после которого «матушка Русь» окончательно станет из «убогой» и «бессильной» — «могучей» и «всесильной».

Естественно поэтому, что самым ярким воплощением качеств русского народа, таящихся в нем богатырских сил является у Некрасова Савелий богатырь святорусский — выразитель народного протеста, революционного действия («Клейменый, да не раб!»).

Достоевский, как известно, отвергал революционные методы преобразования действительности. Но и он считал, что в обновлении русской жизни решающую роль сыграет народ. И он верил в светлое будущее, ожидающее Россию: «Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все, когда-нибудь, образованы, очеловечены и счастливы... Верую даже, что царство мысли и света способно водвориться у нас, в нашей России, еще скорее, может быть, чем где бы то ни было» (XI, 173).

Мечта о социальном переустройстве России и всего человечества, о социализме как гармоническом строе всеобщего братства и равенства до конца жизни не оставляла Достоевского, великого ненавистника капитализма. Но это был неясный и туманный христианский социализм, противопоставляемый «политическому социализму» и основываемый Достоев-

lib.pushkinskijdom.ru

ским на морально-религиозном «просветлении» простых русских людей. «...Последнее слово скажут... „Власы“... они скажут и укажут нам новую дорогу... Не Петербург же разрешит окончательно судьбу русскую» (XI, 34). Влас «...себя и нас спасет, ибо опять-таки — свет и спасение воссияют снизу...» (XI, 41).

В заключение необходимо, хотя бы в самых общих чертах, коснуться еще одной, более интимной, личной сферы, в которой проявилась внутренняя близость Достоевского и Некрасова.

В «Мещанском счастье» Помяловского разночинец Молотов с горечью сетует, что у него, в отличие от помещика Обросимова, «нет тех лип», под сенью которых протекала бы его жизнь. Подобные «липы» не осеняли собой также Достоевского и Некрасова, хотя они были по рождению дворянами. Жизнь обернулась для них обоих суровой, прозаической стороной. Это наложило некоторый общий отпечаток даже на интимные чувствования и переживания, на самый характер их.

К. Чуковский с полным основанием писал в статье «Подруги поэта» о любовной лирике Некрасова: «Тем-то и полюбились эти стихи тогдашней трудовой молодежи, что в них она увидела свое, — то, чего не находила у поэтов-дворян: изображение труженической, жестокой, ненарядной любви разночинца».[35] В качестве примера достаточно привести стихотворение «Еду ли ночью по улице темной». Но такой же «ненарядной», связанной не с безоблачной поэзией молодости, а с жизненными треволнениями, драматическими ситуациями и тяжелыми переживаниями выглядит большей частью любовь и в романах Достоевского: вспомним Ивана Петровича и Наташу («Униженные и оскорбленные»), Раскольникова и Соню, Дмитрия Карамазова и Грушу. Но сходство здесь простирается гораздо дальше.

У Достоевского мы почти не находим любви как беззаветной, радостной отдачи себя любимому (любимой). Любовь у него почти всегда — «поединок роковой», страстная и мучительная борьба между любящими. В его романах любовная интрига развертывается как постоянная смена притяжений и отталкиваний, как состязание самолюбий и состязание самопожертвований, как перипетии взаимной ревности и взаимного мучительства, прерываемые лишь короткими периодами подлинной близости и безоблачного счастья. Об Иване Карамазове и Катерине Ивановне говорится: «Это были какие-то два влюбленные друг в друга врага» (X, 284). Полную трагизма историю любви-мучительства любимой женщины Достоевский рассказал в повести «Кроткая». Один из персонажей Достоевского заявляет, выражая, конечно, мысли самого писателя: «На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение!» («Сон смешного человека» — XII, 115).

Подобную любовь — взаимное мучительство — пережил и изобразил и Некрасов: об этом свидетельствуют стихотворения, отражающие историю его отношений с А. Я. Панаевой. Звенья этого стихотворного цикла — как бы сцены из ненаписанного романа совершенно в духе Достоевского: та же сложность, противоречивость чувств; то же чередование сближений и расхождений; те же муки ревности с обеих сторон; тот же напряженный драматизм «поединка рокового». Вспомним хотя бы стихотворения «Да, наша жизнь текла мятежно» (1850), «Так это шутка? Милая моя» (1850), «Письма» (1855), «Тяжелый крест достался ей на долю» (1856), «Прости» (1856).

Увлечение Достоевского рулеткой и увлечение Некрасова карточной игрой могло бы показаться случайным совпадением, не заслуживающим даже упоминания, если бы за этой общей для них обоих страстью не крылось нечто более глубокое: стремление внести в наполненную повсе-

[35] «Минувшие дни», 1928, № 2, стр. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

дневным трудом, однообразную жизнь «головокружительный риск, опасности, сбивающие с ног ощущения». Взятые в кавычки слова принадлежат В. И. Немировичу-Данченко и относятся к Некрасову.[36] Мемуарист приводит в своих воспоминаниях также небезынтересные суждения Тургенева и Достоевского о роли карточной игры в жизни поэта. Тургенев: «Некрасова не выигрыш тешит. Ему нужно или самому себе сломать голову или в пух и прах разбить другого». Достоевский: «Дьявол, дьявол в нем сидит! Страстный, беспощадный дьявол... Ему померяться, чья возьмет, — нужно».[37]

Но Достоевский и сам в неменьшей степени, чем Некрасов, был человеком больших страстей — «страстным, беспощадным дьяволом». Вплоть до конца 1870-х годов он с трудом сводил концы с концами, и к рулетке его, конечно, влекла и мечта о молниеносном обогащении. Но за этим стояло общее у него с Некрасовым стремление вступить в волнующее единоборство с судьбой, со слепым случаем. Свои переживания у игорного стола Достоевский выразил в повести «Игрок». Герой повести Алексей Иванович жаждет собственно не денег («О, не деньги мне дороги!» — IV, 338), а выигрыша как такового, приносящего «ужасное наслаждение — удачи, победы, могущества» (IV, 321). Во время игры он испытывает «странное ощущение, какой-то вызов судьбе, какое-то желание дать ей щелчок, выставить ей язык» (IV, 247).

Крупные идейные разногласия, разделявшие Некрасова и Достоевского в 1860—1870-х годах, не могут быть забыты, сброшены с исторических счетов. Но мелкие взаимные выпады, омрачавшие их «дружбу-вражду», безвозвратно ушли в прошлое, сохраняя сейчас лишь специальный историко-литературный интерес.

Настоящему и будущему принадлежит то незабываемое и великое, что сближало печальников горя людского, — боль о страдающем человеке, ненависть к капиталистическому хищничеству, страстная заинтересованность в судьбах своей родины.

---

[36] «Литературное наследство», т. 49—50, 1949, стр. 596.
[37] Там же.



lib.pushkinskijdom.ru

ПОЛЕМИКА

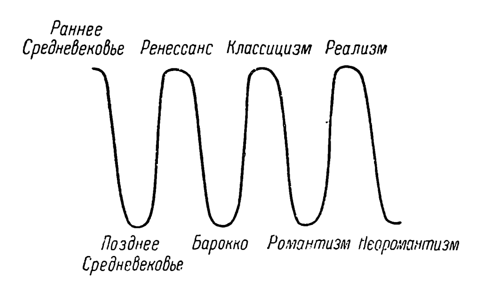
А. А. МОРОЗОВ

РАЗВИТИЕ СТИЛЕЙ И ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Проблема смены стилей и культурно-исторических эпох давно привлекает к себе внимание. Вот с какой наивной непосредственностью писал об этом немецкий литературовед Вильгельм Шерер в 1879 году: «Я позволил себе заговорить о женских и мужских эпохах, и я верю в то, что их наличие можно наблюдать не только в немецкой литературе, но и во всех новейших литературах, а также в греко-римской истории». Шерер даже полагал, что открытый им «ритм эпох» можно еще более обобщить и пользоваться им «как путеводной нитью» для «оценки всего человеческого развития». Он сам признает, что его теория вызвала насмешки современников.[1]

С тех пор не было недостатка в различных теориях чередования стилей. Наибольшее значение имели работы Г. Вельфлина, который на материале изобразительных искусств выделил шесть пар констант — резко противопоставленных формально-стилевых признаков Ренессанса и барокко: линейность и живописность, плоскостность и глубина, замкнутая и открытая форма и т. д.[2] Эти константы стали применять к другим видам искусства или искать им соответствия. Наметилась тенденция рассматривать Ренессанс и барокко как внеисторические категории, чередующиеся в разных эпохах и культурах — от расцвета (Ренессанс) к упадку или завершению (барокко). Наконец Э. Курциус предложил отказаться от терминов «Ренессанс» и «барокко» как слишком «отягченных историческими ассоциациями», заменив их в отношении европейских литератур терминами «классика» («поднятая до идеальности природа») и «маньеризм» («вырождающаяся форма классики»), которые, сменяя друг друга, составляют чередующиеся циклы.[3]

Недавно Д. Чижевский предложил следующую наглядную схему чередования стилей:



Чижевский выделяет два «полюса», между которыми как бы «пробегает кривая развития». Для одного характерны «высокая оценка спокойной гармонической красоты, простота композиции, ясность построения, обозримость стилистических средств, стремление заключить произведение в строго ограниченные рамки и склонность к описанию статичных ситуаций». Это — черты Ренессанса и классицизма. Для другого «полюса» — стремление «видеть повсюду антитезы, борьбу сил, напряжение». С ним связаны «сложность построения» и нарочитые темнота и загадочность, «мрачный колорит отдельных частей и перегруженность целого стилистическими украшениями». Это — черты барокко и романтизма. Чижевский был сам не вполне

---

[1] Wilchelm Scherer. Kleine Schriften, Bd. I. Berlin, 1893, S. 674—675.

[2] Генрих Вельфлин. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. «Academia», М.—Л., 1930.

[3] Ernst Robert Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948. См. нашу статью «„Маньеризм“ и „барокко“ как термины литературоведения» («Русская литература», 1966, № 3, стр. 33—34 и сл.).

lib.pushkinskijdom.ru

удовлетворен предложенной им схемой и оговаривает, что «при неосторожном применении» и «игнорировании конкретных фактов» она может оказаться опасной.[4]

Эти опасности не устрашили Д. С. Лихачева, вскоре предложившего свою теорию, согласно которой он различает две группы стилей: «первичные» — к ним отнесены романский, Ренессанс, классицизм и реализм, и «вторичные» — готика, барокко и романтизм.[5] «Каждому стилю первого ряда соответствует свой „эллинистический период“, при котором создается стиль второго ряда» (стр. 21). При этом «каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка» (стр. 18), вследствие чего развитие стилей происходит «асимметрично». Перед нами не обычное «качание маятника», как полагает Чижевский, а такое «качание», когда «взмах в одну сторону быстр, отчетлив, силен, а взмах в другую сторону постепенно замедляется, погружается в неопределенность и силовые линии его дробятся» (стр. 22). Это образное сравнение, заимствованное из физики, подкрепляется различными идеологическими соображениями. Так, например, «первичные стили» возникают «под влиянием крупных социальных перемен и первоначально отражают прогрессивные идеологии новых социальных условий» (стр. 33), а посему каждый такой стиль «властно подчиняет себе все искусства и все формы культуры, не оставляя места для других стилей» (стр. 29). «Вторичные стили» не принадлежат эпохам подъема. Они неустойчивы, «совмещают в себе ... различные идеологии» и способны «соединяться с другими стилевыми течениями» (стр. 29).

Чередование стилей Д. С. Лихачев связывает с выдвигаемым им принципом «падения условности», которое осуществляется «по всему фронту первичных стилей — это главное движение искусства». «Романское искусство — сплошь условно». «Ренессанс значительно менее условен... Еще менее условен классицизм, и, наконец, только искусствоведческий и литературоведческий анализ открывает условность в реализме», тогда как «вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности» (стр. 23). Нам непонятно, каким образом готика в качестве уже «вторичного» стиля могла повысить коэффициент условности, если романское искусство было «сплошь условно»? Как можно утверждать, что классицизм с его стремлением к нормативности менее условен, чем барокко, в которое вторгался изобразительный и литературный натурализм. И не проще ли говорить о различных исторических формах условности, чем о некоем «неуклонном» падении некой метафизической условности?

«Вторичные» стили, по мнению Д. С. Лихачева, не только повышают «коэффициент условности», но еще быстро «формализуются», теряют связь с породившей их идеологией и приобретают удивительную способность «переливаться» из одной социальной среды в другую, — это относится и к готике, и к барокко, и к романтизму. Готика «значительно менее идеологична», чем романский стиль. В ней нет цельности теологического мировоззрения и ее «устремленность ввысь может выражать религиозность католицизма и ересей» (стр. 20). Барокко, которое «явилось порождением контрреформации, было связано с новым обращением к готике» (стр. 38), однако «было в такой мере формализовано, что могло обслуживать различные идеологии» (стр. 39). Итак, «вторичные стили» становятся формой без содержания, слугой двух господ, пустым мехом, куда можно вливать любое вино!

Связав барокко с «иезуитско-католической реакцией» (стр. 35), Д. С. Лихачев спешит тут же с помощью «формализации» расторгнуть эти узы. Однако дело здесь не в «формализации», а в том, что генезис стиля определяется исторической действительностью, отражением которой он является и по отношению к которой *все* стили являются вторичными. Контрреформация не породила барокко, а лишь использовала некоторые тенденции в развитии нового общеевропейского художественного стиля. Ее деятели подхватили и отчасти выпестовали излюбленные ими формы и жанры — в храмовом зодчестве, школьном театре, церковной проповеди и панегирической поэзии. Приспосабливаясь к вкусам и умонастроениям времени, писатели и художники, связанные с контрреформацией, допускали смешение античной и христианской мифологии, обращались к фольклору и гротеску, использовали даже такие жанры, как плутовской роман. Но порождено барокко было не усилиями контрреформации, а новыми потребностями исторического развития, которое искало и нашло в нем свое беспокойное и адекватное отражение.

Наступление контрреформации не могло остановить движение идей, унаследованных от Ренессанса. Импульс, полученный европейской культурой, в эту эпоху не заглох и не растворился в барокко, а получил в нем свое новое выражение. Культура Ренессанса не выдержала напора исторических противоречий. «Гармо-

---

[4] Dmitrij Tschižewskij. Vergleichende Geschichte der Slavischen Literaturen, I. Berlin, 1968, S. 27. Раннее средневековье в этой схеме означает романский стиль, позднее — готику, реализм — искусство XIX века, неоромантизм — модернизм.

[5] Д. С. Лихачев. Барокко и его русский вариант XVII века. «Русская литература», 1969, № 2, стр. 21, 33 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

ния» Ренессанса была далека от кровавой и жестокой действительности и уже не отвечала новому общественному сознанию.

Барокко, как общеевропейский стиль, сложилось в эпоху первоначального накопления, колониальной экспансии, экономического и политического кризиса, войн и социальных потрясений. Тридцатилетняя война не только опустошила Германию, но и вывела из равновесия соседние страны. В славянских землях поднялась волна национально-освободительного движения против Габсбургов и османов. В то же время после разгрома крестьянских войн и городских восстаний XVI—XVII веков усилилось сознание неразрешимости социальных противоречий, обострились религиозные конфликты. Народные массы, жаждущие мира и справедливости, не находили реального практического выхода из своего положения, вследствие чего идеи социального и национального освобождения принимали утопическое и мистицизированное выражение (в учении Я. Беме, поэзии Квирина Кульмана, движении розенкрейцеров и «чешских братьев»). Эта антифеодальная оппозиционная мистико-иррациональная струя, наблюдаемая в барокко и ничего общего не имеющая с контрреформацией, восходит к неоплатонизму позднего Ренессанса, пансофии Парацельса и в значительной мере связана с маньеризмом как историческим стилем. В барокко, как и в Ренессансе, изначально существовали различные идеологические и художественные течения, отражающие и воплощающие различные социальные тенденции. Так что «формализация» здесь решительно ни при чем.

Д. С. Лихачев склоняется к признанию существования постоянных черт и признаков, общих для сменяющихся в разное время «пар стилей». Особенно это подчеркивается в отношении «вторичных стилей». «Ни один из формальных признаков барокко, — пишет Д. С. Лихачев, — не является его исключительной принадлежностью. Многие из них встречаются в любом из указанных выше „вторичных“ стилей. Каждый из признаков барокко в литературе мы можем встретить и в предшествующей истории литературы, и иногда в значительных скоплениях» (стр. 27). Обращение к прошлым традициям и преемственность тем, мотивов и сюжетов проходит через всю историю и все стили мировой литературы. Однако заимствованные мотивы и «формальные признаки» не просто перекатываются из одного стиля в другой, а трансформируются и меняют свои функции в контексте новых стилевых систем. Д. С. Лихачев видит в них прежде всего постоянные готовые слагаемые «вторичных» стилей. «Консептизм, — пишет он, — был представлен в ораторской прозе отцов церкви и развит в средние века» (стр. 36). Но, право же, между барочным консептизмом Марино и Гонгоры и метафорикой «отцов церкви» лежит дистанция огромного размера. «Барокко, — сообщает Д. С. Лихачев, — возобновило средневековые представления о суете сует всего сущего, о его призрачности и иллюзорности» (стр. 36). Мотив «Vanitas» — бренности и преходящности всего живущего — восходит к Экклезиасту и известен начиная с раннего христианства. Связанные с ним «танцы смерти» были сопряжены с социальной сатирой. Мотив «Vanitas» не был забыт Возрождением и входит в его эмблематику.[6] В барокко, наряду с религиозно-дидактической разработкой темы, этот мотив получает новое развитие в поэзии и драме, встречается в романе, присутствует в голландском натюрморте. Страх смерти сочетается с жаждой наслаждения, с чувственностью и гедонизмом. В бюргерской и простонародной среде этот мотив был связан с темой «моря житейского» и превратностей Фортуны, что отражало вполне реальную жизненную ситуацию выбитых из привычной колеи разоренных крестьян, бродяг, ландскнехтов, пикаро и авантюристов, чувствующих себя «мячом преходящего счастья» и «щепкой» в бурных волнах жизни.[7] Сводить все это к средневековью — значит упрощать вопрос об исторической преемственности художественных форм.

Предложенная Д. С. Лихачевым схема чередования стилей не отвечает подлинному характеру исторического процесса не только в отношении стилей, именуемых им «вторичными», но и в еще большей степени «первичных», ибо, по его мнению, они возникают спонтанно, а не вызревают, медленно подготавливаемые всем развитием культуры. Даже в отношении Ренессанса Д. С. Лихачев утверждает, что, «несмотря на период совместного существования обоих стилей (т. е. готики и Ренессанса, — *А. М.*), здесь нет постепенного перехода» (стр. 20). Однако исторические стили и философские системы не появляются во всеоружии, как Афина Паллада из головы Зевса. Ломка средневекового мировоззрения не произошла внезапно. Освобождение от схоластики не свершилось путем какого-то озарения. Новые идеи и новое искусство рождались в муках внешних препятствий и внутренних противоречий. От них не были свободны лучшие умы Ренессанса. «Готика» не сосуществовала где-то «рядом», а долго жила в их умах и творчестве. Для состояния умов

---

[6] Ian Bialostocki. Stil und Ikonographie. Dresden, 1966, S. 187—230; L. S. Bol. Holländische Maler des 17. Jahrhunderts. Stilleben und Land-Schaften. Braunschweig, 1969, S. 94—102 und 353—359.

[7] См.: Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен. Симплициссимус. Издание подготовил Александр Морозов. Изд. «Наука», М.—Л., 1967, послесловие, стр. 561—562.

lib.pushkinskijdom.ru

Ренессанса была характерна не «монолитность» или целостность мировоззрения, как утверждает Д. С. Лихачев, а брожение и даже смятение мысли. Распад средневекового мировоззрения вызвал недоверие к аристотелизму и интерес к неоплатонизму, дремавшему под спудом в течение средневековья. В самый разгар Возрождения во Флоренции возникает «Платоновская академия», которая обращается к философским проблемам позднего эллинизма. «Пифагор, Зороастр, христианская мистика, магия и каббала вместе с Платоном и Плотином являли зрелище какой-то философской Вальпургиевой ночи», — образно пишет об этом времени Леонардо Ольшки.[8]

В эпоху Ренессанса не только продолжали существование средневековые мистерии, процессии, школьный театр, латинская школярская поэзия, ухищрения риторики. Средневековые представления и образы входят и в новую поэтику. Так же несомненна иконологическая и стилевая преемственность и постоянство тем и мотивов.[9] При значительном изменении трактовки сохраняется условный язык жестов, восходящий к средневековой (в том числе и византийской) традиции, который был принят религиозной живописью и скульптурой Ренессанса, подчеркнут маньеризмом и перешел к барокко.[10] Поэты и писатели Ренессанса обращались к средневековой символике и другим художественным средствам, смешивая их с усвоенными из античного наследия, в частности из «Метаморфоз» Овидия. Можно ли в этих условиях говорить о самостоятельном рождении Ренессанса или о каком-то его раздельном «сосуществовании» с готикой «без переходов» и взаимодействия?

Вряд ли можно говорить и о спонтанном появлении классицизма, как, согласно теории Д. С. Лихачева, подобает вести себя «первичному» стилю. Классицизм не возник внезапно, «без перехода», а, по верному замечанию Л. Тапие, «всплыл на широком барочном основании».[11]

Художественная практика классицизма часто расходилась с декларациями этого направления и его стремлением к нормативности. Классицизм не «властно» подчиняет «все формы культуры, не оставляя место для других стилей», как, согласно той же теории, должен вести себя «первичный» стиль, а прекрасно уживается с барокко и рококо, пропитывается связанными с ним стилевыми тенденциями и мотивами. Наряду с классицизмом и рококо возникали другие стилевые тенденции, также наделенные значительным зарядом просветительских идей (Дидро во Франции, Стиль и Аддисон в Англии и др.).[12] Что же тогда остается от «первичности» классицизма?[13] Теория «скачкообразного» рождения одних стилей и медленного появления других в результате распада или «усложнения» первичных не выдерживает исторической проверки. Маньеризм не был «усложнением» Ренессанса, а рококо — барокко, как утверждает Д. С. Лихачев (стр. 20). Рококо было не «усложнением» барокко, а его измельчанием, связано с утратой его глубины и значительности. Маньеризм также не усложнял великие тенденции Ренессанса, а разрушал его гармонию. Утонченность, грациозность, аристократическое вырождение и измельчание вряд ли можно отождествлять с «усложнением»! Даже в области формы это неверно и несостоятельно. Плоскостные формы рококо и изощренная техника маньеристов — это не усложнение барокко и Ренессанса. Другое дело, что маньеристы не порывали с наследием Ренессанса, а по-своему претворяли его.

Кризис культуры Ренессанса, вызванный общим кризисом феодализма, создал сложнейшее переплетение идейных и художественных устремлений, нашедших выражение в маньеризме. Этот художественный стиль, предваряющий барокко, отразился на особенностях индивидуальной манеры такого мыслителя, как Джордано Бруно. Его философские диалоги, исполненные горького сарказма и граничащего с отчаянием пафоса, представляют собой своеобразную интеллектуальную исповедь, сочетающую сатирическое негодование на схоластику, неудовлетворенность книжным гуманизмом и сознание недостаточности научных и философских

---

[8] Леонардо Ольшки. История научной литературы на новых языках, т. I. М.—Л., 1933, стр. 166.

[9] Erwin Panofsky. Studies in Iconology. Humanistic themes in the Art of the Renaissance. New York, 1939.

[10] G. Weise und G. Otto. Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst des Renaissance. Stuttgart, 1938.

[11] L. Tapie. Baroque et classicisme. Paris, 1957, p. 231.

[12] Пример Вольтера — сторонника классицизма и Дидро — его противника до известной степени дифференцирует их позиции, но не выводит кого-либо из них за рамки Просвещения. Это показывает, что такие явления, как Просвещение, находят свое выражение в различных стилевых закономерностях. Оно не исчерпывает и не покрывает собой понятия стиля. Это термины другого объема и характера.

[13] О неустойчивости и даже иллюзорности классицизма как самостоятельного стиля подробно пишет А. Хаузер, по мнению которого «этот эклектизм отвечает структуре общества, в котором смешивались и взаимно действовали различные общественные слои» (A. Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. II. München, 1953, S. 146).

lib.pushkinskijdom.ru

методов познания его времени наряду с гениальными и далекими прозрениями. В этих произведениях синтез философского и художественного мышления достигает наивысшей силы. Характер воображения, изысканная эрудиция, богатство и неожиданность ассоциаций и метафоризующих переосмыслений, гамлетовская шутливость и склонность к гротеску являются несомненными признаками литературного маньеризма.

В книге «О героическом энтузиазме» (1585) Д. Бруно развертывает причудливую притчу-идиллию о девяти слепцах, которым по милости Венеры возвращено зрение и утраченные возлюбленные. Слепцы, терзающиеся в утонченных перипетиях любовной муки, вместе с тем олицетворяют в разных аспектах человеческую слепоту перед лицом божественной истины. В философский спор вступают Юпитер и Океан, Глаз и Солнце. Нимфы Темзы, раскрывающие глаза слепцам, могут быть духами стихий, античными музами и вместе с тем представлять ступени мирового порядка или степени познания. В апофеозе «прозревшие для видения» уже «находятся не на континенте земного шара, но далеко в глубине, вполне отделенной от земли, в лоне Океана, в груди Амфитриты, божества, где имеется река, которая представляется истекающей от божественного престола и имеющая не обычное, натуральное, а иное течение». Девять нимф, они же девять античных муз, соответствуют расположению девяти небесных сфер и окружают Первую интеллектуальную силу, «являющуюся как бы Дианой, среди нимф пустынь». «...Созерцается гармония и созвучие всех сфер, интеллектуальных сил, муз и инструментов, где небо, движение миров, творения природы, беседа умов, созерцание мысли, установление божественного провидения — все согласованно прославляет высокую и великолепную изменяемость, которая приравнивает воды низшие к высшим, сменяет ночь на день и день на ночь, дабы божество пребывало во всем, в том модусе, при котором все способно стать всем, и бесконечное благо бесконечно приобщает себя соответственно всей способности вещей».[14] Этот символико-аллегорический стиль диалогов Бруно складывался в преддверии барокко.

Маньеризм отчасти застревает в барокко, но характер его меняется в сторону прециозности, приводящей на конечном этапе к рококо, тогда как барокко в главных своих проявлениях сохраняет глубину и серьезность. В нем отчетливо проявляется стремление к новой гармонии и универсализму, первоначально связанное с идеей «божественного порядка» («ordo») и усилением аристотелизма. Однако исторически это обращение к аристотелизму подготовляло почву для развития рационализма. Основною чертою искусства барокко становится не смятение мысли и чувства, а их расчетливое упорядочение, риторический рационализм. Схоластическая логика и риторика подчиняют себе средства выражения искусства. Метафора барокко строится по принципу образования силлогизмов, создающих причудливую цепь сложных переосмыслений. Принципы консептизма, заключающиеся в неожиданном и поражающем «сопряжении» идей, образов и представлений в «быстром разуме» поэта, постепенно умеряются требованиями лаконизма и доступности для понимания. Концепция «темного стиля» сменяется концепцией «трудного стиля», выдвинутой самими теоретиками барокко (Тезауро, Грасиан).[15]

Барокко вовсе не означает простое возвращение к средневековым формам искусства и средневековым идеям. Обращаясь к формам готики, барокко не отказалось от художественных форм и средств, выработанных художниками Ренессанса, а развило их в сторону напряженной выразительности и динамизма. Оно не вернулось к плоскостным решениям готики, а, усвоив и продолжив технику живописной перспективы, углубило и раздвинуло живописное пространство, создавая иллюзию бесконечности. Оно усилило рецепцию античности, усваивая наиболее динамические черты античного наследия и обращаясь к трагическим образам (Медея и др.).

Барокко — многообразный исторический стиль, а не конгломерат постоянных слагаемых различных «вторичных стилей». Барокко, как и Ренессанс, наложило глубокий отпечаток на все области культуры и материального быта, в том числе на празднества, шествия, «триумфы», маскарады и пр. Ни в одну эпоху не возникало столь сильных тенденций к синтезу и симбиозу различных искусств. Появились и получили необычайное развитие опера и балет, утвердилось понимание поэзии как «говорящей живописи», а живописи как «немой поэзии». Декоративное ис-

---

[14] Джордано Бруно. О героическом энтузиазме. Гослитиздат, М., 1953, стр. 210—211. См. также: Джордано Бруно. 1) Изгнание торжествующего зверя. [СПб.], 1914; 2) Диалоги. Госполитиздат, М., 1949.

[15] См.: Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. Изд. иностранной литературы, М., 1961, стр. 767—769; История эстетики, т. II. Эстетические учения XVII—XVIII веков. Изд. «Искусство», М., 1964 (предисловие к разделу И. Н. Голенищева-Кутузова). См. также наши статьи: «Проблемы европейского барокко» («Вопросы литературы», 1968, № 12), «Основные задачи изучения славянского барокко» («Советское славяноведение», 1971, № 4).

lib.pushkinskijdom.ru

кусство, плафонная живопись и даже архитектура связываются со сложной литературно-аллегорической «программой» и эмблематикой.[16]

Барокко не только наложило отпечаток на оформление и стиль ученых сочинений, но и в значительной мере сказалось на самом формировании научных идей и представлений.[17]

Ренессанс подорвал значение старой схоластики, но не пришел к созданию целостной гносеологической системы. Несмотря на великие открытия в области математики, механики и астрономии, наука и в особенности техника Ренессанса оставалась эмпирической и во многом связанной с традициями средневекового ремесла. По мере развития естествознания возрастала потребность в строгом логическом методе. Этому отчасти содействовало оживление аристотелизма, которое поэтому нельзя рассматривать только под углом зрения контрреформации и неосхоластики. Как заметил еще Лейбниц, Декарт был многим обязан столь презираемой им схоластике и несомненно строил свои «Принципы философии», опираясь на логический аппарат, выработанный аристотеликами.[18] Исполненная динамизма система Лейбница не порвала со старой метафизикой, но пыталась преобразовать ее. Полифония лейбницевских монад отвечает художественным представлениям и мироощущению позднего барокко.

Создание новой научной картины мира требовало нового метода. Для этого надо было выйти из привычного круга идей книжного гуманизма. Новые представления о мире развивались не только как продолжение или усложнение идей Ренессанса, но и через их преодоление. Швейцарский астроном и историк науки О. Флекенштейн в своей статье «От „новой науки“ Ренессанса к „новому методу“ барокко» утверждает: «Гелиоцентрическая система Коперника является одновременно и кульминационным пунктом и поворотным моментом Ренессанса... Поворотным моментом эта система является потому, что Коперник, реформируя астрономию, соблюдал античную догму, что движение по окружности с постоянной скоростью — это движение в небесном мире при отсутствии сил. Но эта гелиоцентрическая система не могла объяснить новые наблюдения движений планет в школе Тихо Браге».[19]

Разрешить это противоречие можно было только преодолев античные и ренессансные представления. Это и совершил Кеплер, который перешел от античной геометрии планет к их динамике, или, по словам того же Флекенштейна, «деформировал античные круги Ренессанса в эллипсисы барокко».[20] Галилей, хорошо осведомленный о работах Кеплера, оставил без внимания основную характеристику планетных движений — их неравномерность. Его побудила к этому приверженность к идеям Ренессанса! На это справедливо указал советский астроном Н. И. Идельсон. Равномерные круговые движения играли столь важную роль в механических построениях Галилея в его «Диалоге» и «Беседах», что порвать с этой схемой он принципиально не мог. В силу инерции ренессансного мышления законы земной механики, открытые Галилеем, оторвались от небесной механики Кеплера.[21] То, что

---

[16] H. Seldmayr. Allegorie und Architektur. In: Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di studi Umanistici. Venezia. 15—18 Giugno 1954. Roma, 1955, pp. 197—207. Это аллегорико-эмблематическое наследие барокко приняло из рук Ренессанса и маньеризма: из «Генеалогии богов» Боккаччо (напечатано в 1472 году), таких сочинений, как «О свадьбе Меркурия и Филологии» Марциана Капеллы (написано в V веке, напечатано в 1499 году), «Иероглифики» так называемого Гораполлона (1517), «Эмблематики» Альциата (1531) и мн. др. См.: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Herausgegeben von A. Henckel und A. Schone. Stuttgart, 1967; D. Sulzel. Zu einer Geschichte des Emblemtheorien. «Euphorion», 1970, № 4.

[17] Д. С. Лихачев утверждает, что «попытки последнего времени увидеть проявление определенного стиля за пределами искусства... в отношении барокко терпят несомненную неудачу» (стр. 28). Перечислив имена Джордано Бруно, Кеплера и Галилея, он замечает: «Ни один из названных представителей прогрессивной мысли не был сторонником стиля барокко в собственных литературных сочинениях» (стр. 34). По-видимому, Д. С. Лихачев исходил из априорного положения, что «прогрессивные позиции» названных им ученых несовместимы с порожденным реакционными силами барокко. Д. С. Лихачев вообще склонен всех выдающихся ученых относить к «первичным» стилям. Так, он утверждает, что «научно-философский фронт» классицизма «разнообразно представлен Бэконом, Гоббсом, Гассенди, Декартом, Ньютоном и многими другими» (стр. 21).

[18] Е. Спекторский. Проблема социальной физики в XVII столетии, т. II. Киев, 1917, стр. 169—171.

[19] О. Флекенштейн. От «новой науки» Ренессанса к «новому методу» барокко. «Вопросы истории естествознания и техники», 1964, вып. 16, стр. 108.

[20] Там же, стр. 109.

[21] Н. И. Идельсон. Галилей в истории астрономии. «Вопросы истории естествознания и техники», вып. 16, 1964. стр. 74.

lib.pushkinskijdom.ru

было в мировоззрении Галилея от Ренессанса, уже мешало развитию научной картины мира!

Научные поиски Кеплера отразили умственное смятение времени. Он ищет выхода из интеллектуального кризиса Ренессанса и стремится к новой гармонии. Он хочет не просто исчислить движение планет и постичь их законы, а обращается ко всему многообразию мира и стремится найти аналогии между явлениями, совершающимися в Космосе и микромире. Простейшие стереометрические формы, существующие в природе (например, в строении кристаллов), он применяет для создания модели солнечной системы в книге «Космографическая мистерия» (1595), а затем в своем основном сочинении «Гармония мира» (1619),[22] причем некоторые предложенные им «фигуры» снабжены иероглифами, заимствованными из астрологии. Кеплер идет к постижению новой гармонии сложными, даже фантастическими путями. Наука Ренессанса, упоенная победами разума, но все еще не накопившая достаточно реальных знаний, чтобы решить грандиозные задачи универсального познания мира, оставалась в плену книжного гуманизма. Несовершенство и неполнота фактических знаний, неудовлетворенность возникающей механической картиной мира толкали Кеплера на путь дерзаний. Он возносился в надзвездные выси на крыльях дерзкой фантазии, но неизменно стремился обуздать ее разумом и расчетом.

Кеплер отвергает идею равномерного кругового движения планет не только в результате наблюдений и вычислений, но и руководствуясь мыслью о существовании всеобщей космической гармонии. Движения небесных тел создают непрестанную «многоголосую музыку». Она недоступна слуху, но умопостигаема, так как в самой человеческой душе сокрыт прообраз небесной гармонии. Познание Космоса отвечает самой природе человека, ибо он сам создан по образу и подобию бога и является отражением божественного разума. Между земной, чувственно воспринимаемой музыкой и чистой (трансцедентальной) гармонией существует постоянное соотношение, хотя человеческий слух довольствуется «полутонами» и «естественными диссонансами» природы. Эти соображения и были одним из последних важных звеньев в цепи рассуждений, приведших Кеплера к открытию математических законов движения планет. Если бы движения планет были на самом деле равномерны, то вся космическая гармония свелась бы к одному единственному аккорду. Однако Космос не столь монотонен. Измерения и вычисления, произведенные Кеплером, и подтверждают, что скорость движения планет не является постоянной, а подвержена периодическим колебаниям. И главнейший (третий) закон Кеплера был окончательно сформулирован в этой, по выражению Лапласа, «химерической книге». Но, возносясь к Космосу через христианское откровение, Кеплер снова возвращается к антично-ренессансному представлению о круге и шаре как идеальных формах. Бога, как обнимающего весь Универсум, он символизирует в образе шара. Разрез шара образует круг, представляющий человека и его разум (IV, 11).

Мировоззрение Кеплера связано с идеями, восходящими к Платону и неопифагорейцам. В четвертой книге «Гармонии мира» Кеплер принимает мысль пифагорейцев о существовании Мировой души, которая управляет миром, но делает существенную оговорку: «Если Мировая душа действительно существует, то она находится в центре мироздания и как бы отождествляется с Солнцем, которое управляет с помощью лучей мировым пространством». При этом он поясняет, что следует различать Дух, который един, от Мировой души, которая многообразна в проявлении своих сил. И добавляет «как христианин», что платоновский Дух — бог-творец, а мировая душа — это мир в его чувственных впечатлениях (IV, 7).

По представлениям Кеплера, земной шар — единый организм, наделенный также особой душой, которая проявляет себя не только на поверхности, но и в глубинах подземных пещер и пропастях гор, обладает восприимчивостью и темным сознанием. Земля совершает отправления, свойственные живому телу. Она дышит, извергает различные секреты, страдает различными болезнями от избытка или недостатка жидкостей или «недостаточности пищеварения» (IV, 7). Эти отправления связаны с положением светил и другими явлениями в Космосе, с которыми она резонирует. Можно даже составить особый гороскоп Земли, вычислив его для первого дня творения. Это восприятие «влияния светил», свойственное всему живущему на земле, служит для Кеплера основанием для «разумной» астрологии, возможности которой он разбирает еще в 1599 году, отвечая на вопрос, каким путем «лик неба» (констелляция светил) в момент рождения человека может отразиться на его судьбе. По мнению Кеплера, это похоже на «петли, которыми крестьянин оплетает тыкву; они не понуждают ее расти, но определяют ее форму». Небо не дарует людям «нравы, события, счастье, детей, богатство, жен», но на них, на их

---

[22] J. Kepler. Weltharmonick. Herausgegeben von Max Casper. Berlin, 1930 (далее в тексте указывается книга (римская цифра) и глава (арабская цифра) этого издания).

lib.pushkinskijdom.ru

характере и их судьбе отражается взаимодействие всего сущего. В качестве примера Кеплер связывает характерологические черты одной знакомой ему женщины (собственной жены) с ее гороскопом.[23] Те же положения он развивает и в своей книге «Гармония мира».

И все-таки мышление Кеплера остается научным в своей основе, какими бы фантастическими ни казались его выводы в наше время. Его «гармония мира» не только далеко уходит за рамки теологической космологии, опирающейся на учение Фомы Аквината, но и порывает с мистикой и субъективизмом адептов герметических учений. В этом отношении представляет интерес его полемика с английским натурфилософом Флуддом, оказавшим сильнейшее влияние на формирование мировоззрения розенкрейцеров. В своем «Макрокосмосе» (1617) Флудд затронул вопрос о гармонических соотношениях в мире, что привлекло к себе ревнивое внимание Кеплера, который в особом приложении к «Гармонии мира» выступил с разъяснениями, в чем согласуются и в чем расходятся их взгляды. Цель Кеплера, по его словам, открыть причины естественных явлений и дать математическое доказательство управляющих ими законов, тогда как Флудд обращается к алхимикам, герметикам и парацельсистам и находит «высшую радость» в «невнятных загадочных образах». Флудд ищет «гармонические соотношения в градациях тьмы и света, не обращая внимания на движение, я же, напротив, ищу гармонию в движениях», — резюмирует Кеплер.

Кеплер апеллирует к опыту и житейским наблюдениям: «Ведь повседневно можно видеть, как вершины гор курятся сильными испарениями, когда проходит дождь» (IV, 7). Связывая земные (в частности, метеорологические) явления с небесными, он подчеркивает: «К этому привели меня не сочинения Платона или преклонение перед ним, а единственно только наблюдения над бурями и утишающим воздействием светил. Я видел, что спокойствие атмосферы нарушается с большой регулярностью, как только планеты вступают в столь прославленные астрологами главные созвездия (аспекты)». Но Кеплер хорошо знает, что эта реакция земли на «положение светил» далеко не всегда совпадает, а чаще всего «запаздывает». И вот возникает грандиозный художественный образ! Земля «то внезапно изнемогает, то упрямится, то по большей части после сильного и глубокого освещения (звездами) возбуждается и тогда извергает изобильные пары. Как зверь она, земля, но не как выдрессированная собака, послушная каждому мановению, а как бык или слон, тяжелые на подъем в гневе, но впадающие в неистовство, ежели их распалить» (IV, 7).

Научная проза Кеплера отмечена яркими чертами барокко и относится к этому стилю. Математические выкладки и натурфилософские рассуждения сопровождаются разительными образами и патетическими тирадами, неожиданными автобиографическими признаниями и даже шутками, как например сопоставление своего гороскопа с гороскопами Коперника и Тихо де Браге (IV, 7). В предисловии к пятой книге «Гармонии мира» Кеплер, охваченный, по его собственным словам, «священным неистовством», вещает с гордостью боговдохновенного пророка: «Пусть люди глумятся надо мною и моим свободным признанием! Да! Я похитил золотые сосуды египтян, дабы построить на них святилище моего бога... Простите меня, что я обуян такой радостью, а ежели вы прогневаетесь, то я должен буду сие претерпеть. И вот ныне бросил я жребий и написал книгу, для нашего времени или потомков — мне все равно. Пусть она дожидается своего читателя хотя бы сто лет — ведь сам бог шесть тысячелетий ждал своего Истолкователя». А все свое сочинение Кеплер заканчивает латинскими стихами — торжественным гимном красоте и гармонии мироздания. Изданная посмертно (в 1634 году), книга Кеплера по астрономии Луны, содержащая свод всех наблюдений и сведений по селенографии, представляет собой образец барочной художественной фантастики. Отправляющиеся на исследование Луны земляне переправляются туда в сопровождении демонов по таинственному мосту, которым служит конус тени, образующийся во время лунного затмения. Луна населена гротескными существами, живущими согласно другим закономерностям, нежели на земле. Гениальные прозрения ученого сочетаются с ужасом перед бездонной космической бездной.[24] Отрывать Кеплера от барокко — значит не понять не только характера стиля его сочинений и его художественного мышления, но и некоторых особенностей его научных и философских воззрений, рождавшихся в пестром хаосе послеренессансного умственного брожения.

Следует отличать преемственность научных идей и их последующую роль в создании научной картины мира от условий и особенностей их формирования, связанных со всей историко-культурной обстановкой, влиянием господствующего стиля и предшествовавших традиций. Как мы знаем, Галилей был связан с кругом

---

[23] Johannes Kepler in seinen Briefen. Herausgegeben von Max Caspar und Walter von Dyck. Bd. 1. München und Berlin, 1930, S. 123. Письмо от 14 декабря 1599 года баварскому канцлеру Иоганну-Херварду фон Хоенбургу.

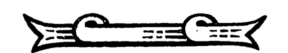
[24] Somnium Kepleri von Ludwig Kepler der Sohne. Frankfurt, 1934; Somnium von Joh. Kepler. Herausgegeben von L. Gunther. Leipzig, 1898.

lib.pushkinskijdom.ru

представлений и эстетикой Ренессанса, осуждал Тассо и сохранял верность Ариосто. Однако давление времени и общие процессы образования стиля привели к тому, что Галилей, как не раз отмечалось исследователями, способствовал развитию барочного космизма у поэтов и художников и дал толчок для развития барочных тенденций в музыке.[25]

Формирование художественных стилей в любую эпоху происходит в сложнейших условиях и перипетиях развития культуры. Общий ход истории порождает стилевую доминанту, создающую единство художественного отражения эпохи и захватывающую различные области культуры, включая не только внешнее выражение, но и содержание научных и философских идей. Вместе с тем одни и те же идейные движения и научные открытия находят свое выражение в различных стилевых закономерностях. Происходит это, разумеется, не в силу «формализации» стилей, а в результате конкретных исторических особенностей их развития и взаимодействия с предшествующей традицией. Это и порождает исторические особенности национальных вариантов всех больших европейских стилей, в том числе Ренессанса и барокко. Этой исторической реальности не отвечает предложенная Д. С. Лихачевым теория «чередования стилей».

[25] И. Н. Голенищев-Кутузов. Барокко и его теоретики. В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 106; Т. Н. Ливанова. Семнадцатый век и пути развития музыки Запада. В кн.: XVII век в мировом литературном развитии, стр. 379.



lib.pushkinskijdom.ru

Д. С. ЛИХАЧЕВ

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ИЗУЧЕНИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ В РАЗВИТИИ СТИЛЕЙ

Статья А. А. Морозова является возражением на мою статью «Барокко и его русский вариант XVII века», опубликованную около двух лет назад в журнале «Русская литература» (1969, № 2, стр. 18—45). Статья, как видно из ее названия, была посвящена вопросу о национальном своеобразии русского варианта барокко XVII века. Выводы, к которым я пришел, резко расходятся с представлением о всеохватывающем характере барокко в России, свойственным нескольким предшествующим статьям А. А. Морозова о барокко. Эти мои несогласия во взглядах на русское барокко не вызвали ответных возражений А. А. Морозова: по-видимому, это означает согласие или отсутствие серьезной аргументации. Возражает же А. А. Морозов только по тому разделу моей статьи 1969 года, где я кратко, в самом предварительном виде излагаю мои общие взгляды на развитие стилей, поскольку это мне было необходимо для того, чтобы обрисовать характер русского барокко XVII века.[1]

Нынешняя статья А. А. Морозова не повод для того, чтобы излагать в полном виде мои взгляды на развитие стилей. Эта тема очень большая и не может служить содержанием журнальной статьи, даже, допустим, и большой. Цель данной заметки — снять неточности в «изображении» моих взглядов на смену великих стилей.[2]

В начале своей статьи А. А. Морозов упоминает о некоторых гипотезах смен стилей. Он называет гипотезу В. Шерера о «мужских» и «женских» эпохах (хотя речь у В. Шерера идет именно об эпохах, а не о стилях), гипотезу Е. Курциуса о чередовании «классических» стилей и маньеризма и схему Д. Чижевского (кстати, высказанную им не «недавно», а около двух десятилетий назад).[3] Далее А. А. Морозов излагает мои взгляды на смену великих стилей и делает это так, что все их отличие от предшествующих полностью исчезает. А. А. Морозов до крайности схематизирует и искажает мои воззрения и затем победительно спорит с им же самим созданной схемой.

Приведу лишь некоторые примеры, так как восстанавливать истину по всем пунктам значило бы злоупотреблять вниманием читателей.

Возражая мне, А. А. Морозов пишет: «Однако заимствованные мотивы и „формальные признаки“ не просто перекатываются из одного стиля в другой, а трансформируются и меняют свои функции в контексте новых стилевых систем» (стр. 51); «Барокко вовсе не означает простое возвращение к средневековым формам искусства и средневековым идеям» (стр. 53); «Барокко — многообразный исторический стиль, а не конгломерат постоянных слагаемых различных „вторичных стилей“» (стр. 53) и пр. Все эти возражения удивительны, так как А. А. Морозов повторяет, но только упрощая, то же, что пишу и я. Критикуя Г. Вельфлина, я говорю: «Г. Вельфлин видит в барокко лишь *сумму* чисто формальных признаков»

---

[1] Я предупредил об этом читателей в самом начале статьи. Вот с чего она начинается: «Понимание барокко во многом зависит от того, как рассматриваются великие стили в истории человеческой культуры, их появление и сменяемость. Это вынуждает меня *кратко* изложить свои представления о смене стилей» (стр. 18; здесь и далее курсив в цитатах мой, — *Д. Л.*).

[2] Неточности в полемике свойственны статьям А. А. Морозова. В одном случае это даже послужило поводом для отказа от продолжения полемики с ним. См.: Я. С. Лурье. Сюжет на ранних стадиях повествовательного искусства. «Русская литература», 1969, № 1, стр. 53—54, примеч. 28.

[3] Впервые схема Д. Чижевского опубликована не в 1968-м, а в 1952 году: Dmitry Čiževsky. Outline of comparative Slavic literatures. Boston, 1952. Я полностью привел эту схему и подверг ее критике еще в 1958 году в своей статье «К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе» («Русская литература», 1958, № 2, стр. 3—13).

lib.pushkinskijdom.ru

(стр. 26). И далее: «Ни один из формальных признаков барокко не является его исключительной принадлежностью» (стр. 27). Указав, что *отдельные* формальные признаки барокко можно встретить в средневековье, что «барокко фактически *кое в чем*... возвращалось» к готике, что «отдельные явления барокко встречаются даже в сочинениях отцов церкви и в эллинистический период литературы» (стр. 27) и т. д.,[4] я так обобщаю все сказанное: «Понятие „барокко“ комплексное. Нельзя исходить только из стилистических, формальных или тематических признаков. Необходимо изучить идейные функции этих признаков в данной исторической обстановке. Историческое положение барокко относительно других стилей, общественное значение барокко не менее важны, чем его формальные признаки. Понятие „барокко“ — не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое» (стр. 28). Легко можно было бы довольно сильно раздражиться на такой способ «перекатывания» всего хода рассуждений своего противника в свою собственную статью в качестве возражения тому же противнику.

Этот прием полемики А. А. Морозов использует неоднократно. Так, например, возражая мне, он пишет, что мотив «Vanitas» различен в средневековье и в барокко (стр. 51), но именно об этом пишу и я о теме «Vanitas»: «Ее значение различно, и нельзя в XVII веке приписывать ей функции, которые она выполняла в XIV и XV веках» (стр. 36).

Полемизируя со мной, А. А. Морозов утверждает, что рококо было не «„усложнением“ барокко, а его измельчанием», связанным «с утратой его глубины и значительности» (стр. 52).[5] Однако я, упомянув о рококо как об усложнении барокко (стр. 20), сразу же, через один абзац (как бы в предвидении возможных недоразумений), пишу: «Что же такое усложнение стиля...?» — и разъясняю, что усложнение ведет к образованию вторичного стиля, к некоторому отрыву стиля от строгих идеологических систем (ср. «утрату глубины» у А. А. Морозова), к появлению декоративных элементов, к дроблению стиля (ср. «измельчание» у А. А. Морозова). Таким образом, выхватив из моего попутного упоминания рококо только одно слово «усложнение» и придав ему совсем не то́ значение, которое я в него вкладываю и которое тут же подробно разъясняю, А. А. Морозов «учит» меня затем тому самому, о чем говорю и я.

В своей статье я пишу о переходе от декоративно-усложненного стиля к простому как о некотором скачке. Действительно, в истории стилей, как и в истории многих общественных явлений вообще, переход от простого к сложному может совершаться постепенно, путем постепенного усложнения явления (вот где место этого понятия — «усложнение»!), но переход от сложного стиля к простому совершается обычно скачкообразно. Это и понятно: стиль представляет собой строгое единство. Переход от одного стиля к другому — это переход от одной замкнутой и цельной системы к другой. В системе может быть внутреннее движение, но это движение легче совершается как усложнение стиля, как его постепенное «окаменение» (термин А. Н. Веселовского), как его постепенное измельчание, чем как переход от чего-то омертвевшего и отжившего к живому. Для того чтобы на смену застывшему в декоративности и в повторяющихся формальных приемах старому стилю пришел молодой и простой стиль, необходим скачок.

Сколько писалось в марксистской литературе о скачках в общественной жизни! Но А. А. Морозов представляет себе скачок как рождение из ничего. Он пишет: «Однако исторические стили и философские системы не появляются во всеоружии, как Афина Паллада из головы Зевса. Ломка средневекового мировоззрения не произошла внезапно. Освобождение от схоластики не свершилось путем какого-то озарения» (стр. 51).

Кто же утверждает противоположное? Скачок всегда подготовлен предшествующим развитием. Подготовлен был и скачок от готики к ренессансу. Что же касается до перехода от одного мировоззрения к другому, то тут, по-видимому, вообще нельзя говорить о скачке: мировоззрение не требует той цельности, которая обязательна для великих стилей.

О подготовке стиля ренессанса внутри готики писалось неоднократно и много. В готике зреет Возрождение. Поздняя готика, непосредственно предшествующая Возрождению, может в известном смысле рассматриваться как предвозрождение (не смешивать с проторенессансом, который в Италии предшествовал готике!). Тут, в готике, — и движение, и психологизм, доведенные до сильнейшей экспрессии. Элементы освобождения личности, пока еще, впрочем, в пределах религии, уже налицо в готике, особенно поздней. И тем не менее готика и Возрождение резко

---

[4] И ниже в своей статье я пишу лишь о «частичном возвращении к средневековью» (стр. 35), о возвращении, которое было замечено еще в XVIII веке классицистами, давшими этому стилю название «барокко», подчеркивающее его средневековое «варварство» (стр. 35).

[5] В другом месте своей статьи А. А. Морозов выводит рококо не из барокко, а из маньеризма. По его мнению, маньеризм «застрял» в барокко и породил рококо (стр. 53).

lib.pushkinskijdom.ru

различные стили. То, что зрело в готике, потребовало затем резкой смены всей системы стиля. Новое содержание взорвало старую форму и вызвало к жизни новый стиль — ренессанс.

Не буду останавливаться на этом вопросе подробнее: данная моя заметка посвящена лишь элементарным разъяснениям.

Мода на барокко сейчас так велика, а стремление неправомерно расширять это понятие так развито, что если не поставить этому какие-то границы, то термин «барокко» перестанет иметь какое бы то ни было реальное содержание. Я писал: «Барокко нельзя отождествлять со всеми явлениями XVII века и полностью подчинять ему все индивидуальности крупных художников своего времени. Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII века повисает в воздухе» (стр. 33). И, конечно, особенно много произвола в подчинении науки своего времени художественному стилю барокко. А. А. Морозов относит к барокко научную деятельность Галилея, Кеплера, Декарта, Джордано Бруно и др.[6] Отстаивая сейчас свои позиции, А. А. Морозов пишет уже только о Дж. Бруно и о Кеплере, давая научному творчеству последнего пространную, но все же крайне одностороннюю и при этом чисто искусствоведческую характеристику. Однако и эта характеристика, повторяющая в общем то, что А. А. Морозов писал и раньше, остается малоубедительной.[7]

Поскольку А. А. Морозов неправильно и тенденциозно «переизложил» мои соображения о смене великих стилей, мне необходимо дать некоторые разъяснения и по этому поводу.

Все многочисленные теории смен стилей в той или иной степени изображают эту смену как цепь, уходящую в дурную бесконечность: за стилем одного типа является стиль другого типа, затем возвращается стиль первого типа, он снова сменяется стилем второго типа и т. д. Развития в искусстве нет. Есть только бесконечное и однообразное чередование стилей, причем причины этого чередования не указываются или указываются примитивные: например, стиль «приедается», надоедает, поэтому якобы художники возвращаются к предшествующему, оставленному. Но утомление искусством не может быть фактором его творческого развития — это ясно. Этого, между прочим, не понимали формалисты, сделавшие необходимость «остранения» главным стимулом развития искусства.

С моей точки зрения, чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, это чередование имеет одни формы, а в новое время — другие. Поверх всех чередований и смен идет общее развитие искусства, его стилистической основы. В этом отличие моей «схемы» от предшествующих.

Причины смен пар стилей в следующем. Действительность не выбирает стиль среди существующих (допустим, иезуиты «выбрали» для себя рожденное прогрессивными кругами общества барокко), а создает стиль новый и преобразовывает старый. Два эти процесса — создания стиля и его преобразования — различны по существу и приводят к различным результатам. То, что я называю первичным стилем, — это стиль созданный, а вторичный — это стиль преобразованный.

Эстетически негибкое и мало восприимчивое к новому сознание доклассового общества подчиняет всю человеческую деятельность одному всеобъемлющему стилю. Деятельность человека в доклассовом обществе вся в той или иной мере синкретически связана с эстетическими переживаниями. Смена стилей появляется лишь в классовом обществе и знаменует собой возникновение возможности перестройки эстетического сознания общества, переключения его с одного стиля на другой. На первых порах сменяющие друг друга великие стили охватывают также значительную часть человеческой деятельности: науку, быт, религию и пр. С развитием эстетической восприимчивости эта необходимость для каждой эпохи в *единичности* стиля («стиля эпохи», «эстетического кода эпохи») постепенно ослабевает. Стиль начинает ограничиваться определенными видами искусств (в роман-

---

[6] А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения). «Русская литература», 1962, № 3, стр. 9.

[7] Отмечу кстати, что ссылки А. А. Морозова на О. Флекенштейна, И. Н. Голенищева-Кутузова и Т. Н. Ливанову по поводу Кеплера и Галилея не совсем точны. О. Флекенштейн на цитированной странице пишет: «Кеплер со своим анимизмом всегда оставался в рамках мышления Ренессанса...» (О. Флекенштейн. От «новой науки» Ренессанса к «новому методу барокко». «Вопросы истории естествознания и техники», 1964, вып. 16, стр. 109); И. Н. Голенищев-Кутузов («Барокко и его теоретики») не развертывает мысль о барокизме Галилея, а ограничивается небольшим абзацем, где только высказывает свое мнение, не обосновывая его, а Т. А. Ливанова («Семнадцатый век и пути развития музыки Запада») вообще не пишет о барокизме самого Галилея, а только о том, что Галилей своей судьбой (а не воззрениями) мог оказать влияние на музыку барокко.

lib.pushkinskijdom.ru

тизме, реализме),[8] и все решительнее развиваются индивидуальные стилистические отличия между творцами.

Развитие индивидуальных стилей, начавшееся очень рано в личностном искусстве классового общества, постепенно вытесняет необходимость в подчинении всего творчества какому-нибудь одному великому стилю. Это мы видим в реализме. Реализм все время развивает новые стилистические принципы; это саморазвивающееся направление в искусстве. Он возможен благодаря гибкости эстетического сознания современного общества, которое может пользоваться разными «эстетическими кодами». Об этом я писал неоднократно.

Поверх чередования пар стилей в искусстве происходит общее его развитие, которое связано с ростом эстетической восприимчивости и эстетической свободы, но определяется общим развитием человеческого общества.

Вместе с ростом общественно-эстетического сознания присущая всему художественному творчеству условность из прямолинейной и примитивной и отчасти внеэстетической становится все более и более сублимированной и эстетически совершенной. Условность не падает, а становится более органичной и менее заметной.

Я пишу это для того, чтобы показать, что мои представления о смене стилей отнюдь не ограничиваются новой характеристикой тех пар стилей, которые давно обратили на себя внимание историков культуры и искусства. Каждая новая пара стилей отнюдь не повторяет предшествующие, хотя обращение к «строительному материалу» предшествующих стилей постоянно.

Из изложенного ясно, что мною предлагается не просто «еще одна» теория чередования стилей, а делается попытка усмотреть некоторую закономерность в совершающемся под воздействием исторической реальности движении искусств.

Становясь на «защиту» исторической реальности, А. А. Морозов изображает мои отступления от нее в основном двумя способами: 1) упрощением и искажением моих взглядов и 2) противопоставлением моих взглядов своим собственным типологическим характеристикам барокко, в которых значение барокко преувеличивается до крайности и понятие барокко расширяется до его полного слияния со всеми явлениями эпохи. При этом, возражая против моей концепции движения искусств, А. А. Морозов не предлагает ничего взамен.

Заключительный абзац статьи, в котором А. А. Морозов пробует резюмировать свой взгляд на формирование стилей, состоит из самых общих констатаций связи развития стилей с исторической реальностью, чего, в сущности, никто не отрицает.

Задача, однако, состоит не в том, чтобы признать эту связь, а в том, чтобы выяснить характер этой связи и возникающие на ее основе исторические закономерности.

---

[8] Вот почему А. А. Морозов ошибается, когда, домысливая за меня якобы принадлежащую мне теорию смены пар стилей, утверждает, что, согласно моей теории, классицизм должен властно подчинять себе все формы культуры, не оставляя места для других стилей (стр. 52). Классицизм в отличие, допустим, от ренессанса принадлежит к той эпохе развития культуры, когда всеобъемлющих стилей уже не существует. Не является всеобъемлющим («стилем эпохи») и барокко.



lib.pushkinskijdom.ru

Е. Н. КУПРЕЯНОВА

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ

(ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ)

Предостерегая читателей и критиков «Мертвых душ» от скороспелых, неосновательных суждений и выводов, Гоголь писал: «Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся — *пошлость* и зачем в ней все лица до единого должны быть пошлы: на это дадут тебе ответ другие томы, — вот и все!»[1]

«Другие томы» «поэмы» не появились, и вопрос — зачем понадобилось автору населить ее первую часть скопищем одних только нравственных уродов — остался открытым.

Вопрос этот далеко не праздный. Суть его заключается в следующем: что́ является предметом обличения в «Мертвых душах» — непосредственно изображенные в них помещики-«существователи», приобретатели и разного рода чиновные мошенники или же «пошлость» вообще как злокачественнейшее общественно-нравственное явление своего времени. В первом случае, и согласно традиционному прочтению «Мертвых душ», духовное уродство и ничтожество героев повествования предстает только *средством* обличения той социальной среды, из «тела» которой они вылеплены. Во втором же — их социальная плоть приобретает еще и значение концентрированного выражения более сложного и в силу своей бестелесности трудно уловимого феномена «пошлости», проникающей быт и нравы всего крепостнического общества. Социальное содержание «Мертвых душ» этим не умаляется, а только углубляется.

Так или иначе, но вышеприведенные слова Гоголя, как и все третье письмо о «Мертвых душах», из которого они взяты, явно содержат намек на какой-то особый художественный секрет ничтожных героев первой части «поэмы», который можно постичь только в свете ее общего замысла. Кроме того, слова Гоголя предупреждают, что вне учета этого замысла всякое истолкование его осуществленной части окажется неизбежно односторонним, а потому и не до конца верным.

Замысел великого художника — это не только факт его личной биографии. В качестве такового он знаменует определенный момент развития литературно-общественного сознания и требует осмысления со стороны своего генезиса, своего исторического своеобразия, как идейного, так и художественного.

Традиционное истолкование осуществленной части «Мертвых душ» в свете принципов зрелого русского реализма раскрывает только один ее семантический пласт, не проникая в другие, не менее существенные. Это ведет к модернизации и обеднению идейно-художественной проблематики величайшего творения Гоголя, так как «каждая мысль, выраженная словами особо, — по глубокому замечанию Льва Толстого, — теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится».[2]

Ключ к сцеплению идейного содержания и образной ткани «Мертвых душ» лежит в их авторском замысле.

* * *

Генетически замысел «Мертвых душ» примыкает к проблематике «Медного всадника», явившегося итогом исторических изысканий Пушкина и его размышлений о том, что ждет Россию в дальнейшем на путях ее развития, проложенного петровскими преобразованиями.

В отличие от других произведений Пушкина на темы национальной истории — «Арап Петра Великого», «Борис Годунов», «Полтава», «Капитанская дочка», «История Пугачева» — в «Медном всаднике» национальное прошлое, настоящее и будущее сопрягаются не только в мысли поэта, а непосредственно в образной и символической ткани поэмы, которую венчает вопрос, уже прямо обращенный к будущему России:

[1] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 295 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[2] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 62, Гослитиздат, М., 1953, стр. 269.

lib.pushkinskijdom.ru

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Вопрос поставлен в самой общей, а потому и символической форме. Но он таит, как и поэма в целом, комплекс проблем, первостепенное значение которых для русской литературно-общественной мысли обнаружилось позднее и сохранялось до конца XIX века. Важнейшие из них — самобытность («куда и где?») чреватых революционным взрывом исторических судеб России и противоречивые следствия петровских реформ, т. е. приобщения страны к западноевропейской цивилизации, во времена Пушкина уже буржуазной.

Ни один из последующих великих русских писателей не прошел мимо этих, продиктованных самой жизнью проблем; с ними связаны размежевание и борьба различных идеологических течений и направлений — славянофильства и западничества, либерализма и революционного демократизма, народничества и марксизма.

У истоков этой борьбы и стоит замысел «Мертвых душ», будучи первой в истории русской литературы попыткой дать художественно достоверный ответ на все то, что было сформулировано Пушкиным в «Медном всаднике» в вопросительной форме.

В символике «Медного всадника» — столкновение Езерского во время *наводнения* с бронзовым изваянием Петра — современная поэту русская действительность образно совмещается с ее ближайшим историческим прошлым — эпохой Петра.

В замысле «Мертвых душ» наличное национальное бытие также совмещается с его иновременным состоянием, но уже не с прошлым, а прогнозируемым будущим.

Идейную остроту и значимость такого ракурса осмысления крепостной действительности помогает понять, помимо «Медного всадника», появление в 1836 году одного из «Философических писем» Чаадаева. Полемическая соотнесенность замысла «Мертвых душ» с исторической концепцией Чаадаева, не принятой и Пушкиным, представляется несомненной, но требует специального изучения.

Оседланный и вздыбленный Медным всадником «гордый конь» — это символ русской государственности. Государственность и есть для Пушкина высшая санкция национальных судеб России, ее прошлого, настоящего и будущего. Теоретически Гоголь разделяет это представление. Но, как художник, по своему мироощущению демократ, идет значительно дальше Пушкина. Рационалистически-просветительская категория разумного государственного устройства сливается в сознании и творчестве Гоголя с романтической категорией национального духа или характера.

При всей неопределенности своего романтического наполнения категория национального характера намного шире категории разумной государственности, поскольку несет в себе социально еще не дифференцированное представление о *самодеятельности* всей нации в целом, в том числе и народных масс. Соответственно вместо «гордого коня» «Медного всадника», но по прямой преемственности от него возникает в «Мертвых душах» столь же символический образ общенародной «тройки-птицы», летящей в величественную неизвестность.

«Тройка-птица» — символ скрытой энергии национального духа и еще невиданной в мировой истории стремительности его грядущего взлета. «И какой же русский не любит быстрой езды?» Но сколь ни прекрасна быстрая езда, она чревата всякого рода «дорожными» катастрофами. И сквозь лирический восторг описания молниеносного полета «тройки-птицы» прорывается тревожный вопрос: «Что значит это наводящее ужас движение?» Той же тревогой веет и от «тяжело-звонкого скаканья по потрясенной мостовой» Медного всадника. Потому оно и «*тяжело*-звонкое».

Поставленный в последней поэме Пушкина вопрос о самобытности («куда и где?») грядущих судеб России как крупнейшей и могущественнейшей европейской державы органически сопрягается в замысле прозаической поэмы Гоголя с вопросом о будущем буржуазной Европы, всего человечества, приобретая тем самым всемирно-историческое значение. В феврале 1843 года, т. е. в пору работы уже над вторым томом «Мертвых душ», Гоголь пишет С. П. Шевыреву: «...из каждого угла Европы взор мой видит новые стороны России и... в полный обхват ее обнять я могу только, может быть, тогда, когда огляну всю Европу» (XII, 146).

Гоголь отнюдь не отгораживал Россию от Западной Европы китайской стеной. В отличие от славянофилов он был убежден, что России предстоит еще многому поучиться и многое взять у Запада, однако не упуская из виду «свои русские начала» (VIII, 436). Неоспоримое же и вполне объективное преимущество России перед другими европейскими странами Гоголь видел в ее исторической молодости. «Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» (VIII, 417).

Сама по себе вера в самобытность и всемирно-историческое значение «русских начал» отнюдь не была реакционной и специфически славянофильской. В категориях сознания своего времени она отражала реальный исторический факт огром-

lib.pushkinskijdom.ru

ного значения — действительное своеобразие путей и форм буржуазного развития одной из крупнейших европейских стран, «придавленной крепостниками» (*Ленин*). Этим объективным фактом, а точнее — процессом, рождалось не только славянофильское, но также и революционно-демократическое (Герцен, Чернышевский) и, в принципе, народническое представление о возможности «иного», некапиталистического «пути для отечества». Вопрос же, разделявший славянофилов и революционных демократов, заключался в том, что́ именно в «русских началах» принадлежит прошлому и что́ будущему, каким должно и может быть будущее русского народа и всего человечества.

Сознанием первостепенной важности этого вопроса и опасности того или иного его умозрительного решения вдохновлен замысел «Мертвых душ». Он возник (1835) до того, как оформились и размежевались славянофильская и революционно-демократическая идеологии, предвосхищает в еще не расчлененном виде то, что их объединяло и разъединяло, и проникнут как гражданской, так и художнической убежденностью в том, что «нужно очень хорошо и очень глубоко узнать свою русскую природу, и что только с помощью этого знанья ‹можно› почувствовать, что именно следует нам брать и заимствовать из Европы,[3] которая сама этого не говорит» (VIII, 436).

* * *

«...Несметное множество племен, поколений, народов толпится, пестреет и мечется по лицу земли. И всякой народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенности и других даров бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженьи его часть собственного своего характера. Сердцеведеньем и мудрым познаньем жизни отзовется слово британца; легким щеголем блеснет и разлетится недолговечное слово француза; затейливо придумает свое, не всякому доступное умно-худощавое слово немец; но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» (VI, 109).

Так в заключении V главы первого тома выражен намек на глубинный и поэтический смысл столь, казалось бы, прозаического по своему предмету повествования о «похождениях Чичикова». «Метко сказанное русское слово», языковая, просторечная стихия национального сознания и выступает в повествовании ощутимым проявлением «творящих способностей» и «яркой особенности» русской «души». Что же касается индивидуальных персонификаций этих способностей, как например сметливости оживающих в воображении Чичикова крестьян, чьи умершие и беглые «души» он только что приобрел в собственность, то такого рода образы таятся где-то в глубине повествования о всяких «прорехах на человечестве», только изредка бросая на него особый свет.

При всем потенциальном богатстве своих «дарований» духовная субстанция русского национального характера остается в первом томе поэмы еще только субстанцией «в себе», т. е. лишенной *самосознания.*

Пробудить это самосознание и тем привести в действие потенциальную энергию национального духа, таящиеся в нем созидательные силы и главное — явить их зримый образ — вот к чему в конечном счете стремился Гоголь, создавая «Мертвые души». Соответственно первый том «поэмы», по его выходе в свет, представлялся Гоголю всего лишь подобием «крыльца», приделанного «губернским архитектором наскоро... к дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах» (XII, 70 — письмо к В. А. Жуковскому от 26 июня 1842 года).

Возникает вопрос: что же должно было представлять собой дворцовое великолепие неосуществленного замысла Гоголя в жанровом отношении? Очевидно, художественную утопию, но совершенно особого рода.

В качестве определенного литературного жанра утопия предполагает изображение некоего воображаемого и, как правило, — но не всегда — идеального, образцового для всех народов *социального* устройства в формах как бы реально существующего.

Замысел «Мертвых душ» посвящен изображению идеального будущего России, прогнозируемого в аспекте его не столько социальной, сколько национальной специфики, и потому может быть назван национальной утопией. Это обстоятельство, очевидно, и побудило Гоголя назвать «Мертвые души» «поэмой». Но какой? Подобной «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, на чем настаивал К. Аксаков, или же, как это полагают некоторые исследователи, принадлежащей к «малому роду эпопеи»?

Известно, что, по определению самого Гоголя, «малая эпопея» представляет собой «почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил» автор «во взятой эпохе и времени достойного при-

---

[3] Средоточием достижений и отрицательных сторон европейской цивилизации была для Гоголя современная ему Франция.

lib.pushkinskijdom.ru

влечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего» (VIII, 479). За исключением того, что в первом томе «Мертвых душ» речь идет отнюдь не о национальном «прошлом», а о настоящем и отчасти будущем, он полностью отвечает критическому пафосу «малого вида эпопеи», многие из произведений которого «хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим» (там же).

Белинский был безусловно прав в своем споре с К. Аксаковым, утверждая, что первый том «Мертвых душ» не дает никаких оснований видеть в нем «апофеозу» *современной* автору национальной действительности и нечто, подобное эпосу Гомера.

Но, уподобляя «Мертвые души» «Илиаде» и «Одиссее», К. Аксаков намекал на замысел «поэмы» в целом, о котором он мог знать больше Белинского. Нельзя сбрасывать со счета, что для Гоголя «Илиада» и «Одиссея» были непревзойденными образцами эпопеи в собственном смысле слова, национальное содержание которой, в отличие от ее «малого рода», обладает качеством «всемирности». «Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одни частные лица, но весь народ, а и часто и многие народы, совокупясь в эпопею, оживают на миг и восстают точно в таком виде перед читателем, в каком представляет только намеки и догадки история» (VIII, 478).

Пробудившиеся от крепостнического сна «русские начала» должны были во всем блеске своего национального величия и всемирно-исторического значения «восстать перед читателем» со страниц третьего и последнего тома «поэмы» Гоголя и тем самым превратить ее в «апофеозу», о которой говорил Аксаков. Но «апофеозу» отнюдь не современной автору русской действительности, а ее грядущего дворцового великолепия. Соответственно, первый том «поэмы» — «крыльцо» к задуманному «строиться в колоссальных размерах» дворцу — можно отнести к роду «малой эпопеи», поскольку его авторское задание состояло в том, чтобы показать русского человека только «с одной... стороны» — отрицательной (XIV, 152). Что же касается самого дворца, то по своей колоссальности он представлялся не только К. Аксакову, но и самому Гоголю чем-то, подобным поэмам Гомера.[4]

Замысел «Мертвых душ» как национального утопического эпоса имеет свою известную параллель в двух повестях В. Ф. Одоевского. Одна из них, набросанная в 1838 году и озаглавленная «4338-й год», представляет фантастическую для своего времени, но во многом уже реализованную сейчас картину научно-технического процветания и могущества, которых достигнет Россия в далекую эпоху, обозначенную заглавием повести. Вторая — «Город без имени», — созданная почти одновременно с первой, рисует мрачное будущее некой вымышленной страны — Бентамии, — подпавшей под власть «банкирского феодализма», т. е. капитализма. Общая проблематика двух указанных повестей, из которых первая осталась незаконченной, верно охарактеризована В. С. Вергинским: «По мнению Одоевского, перед человечеством стоит альтернатива: либо построение царства Просвещения во главе с Россией, основанного на *общественной* пользе и развитии самых благородных сторон человеческого духа, либо путь, исходящий из *личной* пользы, с его борьбой всех против всех, приводящий к одичанию и гибели культуры».[5]

«Город без имени» — это предостережение о том, что ждет Россию и все человечество, если они, подобно Бентамии, подчинятся со временем господству капитализма. Следует отметить, что прообразом «банкирского феодализма» послужила для Одоевского не столько буржуазная действительность западноевропейских стран, сколько Америки. Но Россия, по мысли Одоевского, в большей мере, чем любая другая европейская страна, может избежать страшной участи, постигшей Бентамию, и спасти человечество, проложив путь к гармоническому обществу, основанному на знании «общих законов развития сил человека в мире природы и искусства». Прежде всего естественной и благой природы человека, сообразно которой и должно развиваться его «искусство», в старом и широком смысле слова, охватывающем все формы созидательной, в том числе и научно-технической деятельности.

В русской нации, еще не успевшей подвергнуться растлевающему влиянию «личного интереса», таятся неисчерпаемые резервы совершенствования человечества.

Такова в общих чертах прогнозирующая концепция Одоевского, связывающая воедино его повести-утопии — «4338-й год» и «Город без имени». Близость ее к замыслу «Мертвых душ» очевидна и помогает понять жанровую природу «поэмы».

Формальной особенностью художественной утопии является фантастика. В откровенно фантастической форме написаны и утопические повести Одоевского.

В «Мертвых душах» все изображено в формах самой жизни. Но в контексте повествования образы приобретают многоплановое символическое значение, посред-

---

[4] Ср.: «Временами мне кажется, что II-й том „Мертв‹ых› душ" мог бы послужить для русских читателей некоторою ступенью к чтенью Гомера» (XIV, 156; письмо Гоголя Жуковскому 14 декабря 1849 года).

[5] «Вопросы истории», 1970, № 2, стр. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

ством которого изображение наличного, более чем неприглядного бытия приоткрывает завесу над таящимися в его глубинах возможностями прекрасного, полнокровного будущего.

* * *

Символ не противопоказан реалистическому сознанию. Напротив, он оказывается необходимой по своей емкости формой художественного обобщения, когда художник прозревает в действительности нечто новое, не определившееся, логически не проанализированное и в силу этого еще не имеющее в языке своего адекватного словесно-понятийного обозначения.

Силою гениального, но интуитивного прозрения Пушкиным и Гоголем еще только назревавших в их время перспектив и противоречий буржуазного развития России обусловливается реалистическая символика «Медного всадника» и «Мертвых душ».

Символика «поэмы» Гоголя, начиная с ее заглавия и кончая «тройкой-птицей», вырастает из романтического по своему происхождению уподобления нации исторической индивидуальности. По аналогии с человеческой она подвержена возрастным изменениям и обладает своим неповторимым характером, которым в конечном счете и определяется ее собственный вклад в мировую историю, историю человеческого «рода».

Если история человечества реализуется в деятельности сменяющих друг друга с течением времени исторических индивидуальностей — наций, то история каждой нации подобным же образом складывается из совокупной деятельности составляющих ее человеческих индивидов. Таким образом, конкретный человек — это первоэлемент не только национальной, но также и мировой истории.

Человека делает человеком его духовная, благая в своей основе, т. е. общественная, говоря нашим языком, природа. Понятийно-словесным обозначением общественной сущности человека выступает в сознании и на языке Гоголя «душа» — та высшая философская абстракция, на художественной конкретизации и персонификации которой строится образная архитектура замысла «Мертвых душ» и его далеко не полного воплощения в первом томе.

По своему философскому содержанию эта абстракция означает *общечеловеческую* душу, т. е. символизирует единство и высокое предназначение человеческого рода. В своем более конкретном, социально-историческом аспекте она превращается в духовную субстанцию, «душу» русской национальности, которая должна была получить свою дальнейшую, уже психологическую конкретизацию в коллективном образе идеального «русского человека», каковым ему надлежало явиться только в третьем томе поэмы, но никак не раньше.[6]

Идеальный русский человек — это тоже абстракция, которая прочно владела сознанием автора «Мертвых душ» и представлялась ему предельно конкретной формой художественного воплощения искомого «плодовитого зерна» национальной жизни.

Социальная нерасчлененность, а потому и абстрактность присущего Гоголю понимания общественной сущности человека как лучших свойств человеческой «души» и в то же время широта охватываемых этой абстракцией глубинных явлений и процессов общественной жизни — русской и западноевропейской — и получает свое адекватное художественное выражение в замысле «Мертвых душ» и образной ткани их первого тома. И не вопреки их общему замыслу, а в полном соответствии с ним она соткана из опосредствующих друг друга символов, иногда явных, по большей части зашифрованных сугубо вещной, социально-психологической конкретностью своего предметного знака.

Явным и самым емким по своей многозначной семантике символом является «тройка-птица». Характерно, что она возникает не только и не впервые на последних страницах первого тома «Мертвых душ», но «проносится» вихрем и в целом ряде других, ранее написанных Гоголем произведений, символизируя и в них привлекательность естественной субстанции русской национальной стихии и обнажая противоестественность ее крепостнического состояния.[7]

---

[6] Представление о том, что катастрофа, постигшая автора «Мертвых душ» в работе над вторым томом, обусловлена иллюзорностью, во многом реакционной, положительных общественных идеалов писателя, вряд ли основательно. «Русский человек», каким пытался изобразить его Гоголь в этом томе, оставался, как и в предыдущем, по преимуществу «героем недостатков», хотя и более «значительным», и был еще далек от того, чтобы превратиться в «героя добродетелей» (см. письмо Гоголя К. И. Маркову от 3 декабря 1849 года — XIV, 152).

[7] «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

По логике символического сцепления опосредствующих друг друга понятий общечеловеческой, национальной и индивидуальной «души» крепостнические язвы русской жизни осмысляются Гоголем как следствие и одновременно причина нравственного упадка, временного окостенения национального духа. Соответственно, анализ духовной и материальной скудости крепостной действительности, которому и посвящен первый том «Мертвых душ» («крыльцо» к «колоссальному дворцу»), принимает форму анатомического рассечения ее нравственной коросты на отдельные, образующие ее психологические чешуйки, каждая из которых рассматривается как бы под микроскопом, в ее «чистом» и увеличенном виде, персонифицированном в том или другом из «героев» повествования.

Существует представление, что герои «Мертвых душ» лишены собственно психологического содержания.[8] С этим никак нельзя согласиться. Автор «Мертвых душ» — психолог и аналитик человеческой души, хотя и несколько по-другому, но в не меньшей мере, чем Лермонтов. И, подобно Лермонтову, а потом и Толстому, он возводит в руководящий принцип психологического анализа изучение собственного духовного опыта. «Зачем мне определено было не иначе приобрести познанье души человека, как произведя строгий анализ над собственной душою? Зачем желаньем изобразить русского человека я возгорелся не прежде, как узнавши получше общие законы действий человеческих...» (VIII, 453). Законы эти лежали для Гоголя в психологии, а отнюдь не в физиологии, как это представляли себе Бальзак и другие французские реалисты. Причислять автора «Мертвых душ» к «физиологической школе» в литературе — значит не замечать в «поэме» главного.

Герои «Мертвых душ» исполнены глубочайшего и при этом общечеловеческого психологического содержания, будучи соотнесены по контрасту с той или другой способностью человеческой души и ее высшим проявлением в идеальном русском человеке, каким он призван и может стать. В «письме» «В чем же наконец существо русской поэзии...» Гоголь писал: «...поэзия наша не выразила нам нигде русского человека вполне, ни в том *идеале*, в каком он должен быть, ни в той *действительности*, в какой он ныне есть» (VIII, 404). Восполнить этот пробел и должны были «Мертвые души», как они были задуманы автором. «Мне хотелось в сочинении моем, — писал Гоголь о замысле «Мертвых душ», — выставить преимущественно те высшие свойства русской природы, которые еще не всеми ценятся справедливо, и преимущественно те низкие, которые еще недостаточно всеми осмеяны и поражены. Мне хотелось сюда собрать одни яркие психологические явления, поместить те наблюдения, которые я делал издавна сокровенно над человеком,... которые, быв изображены верно, послужили бы разгадкой многого в нашей жизни...» (VIII, 442).

Общечеловеческое значение психологического содержания ничтожных героев «Мертвых душ» состоит в том, что Манилов, Собакевич, Ноздрев и другие — это нечто значительно *меньшее,* чем социально-психологические типы современных Гоголю русских помещиков, и в то же время нечто неизмеримо *большее*. Меньшее потому, что ни один из них не претендует на объемное изображение *индивидуального* социально-психологического характера; большее же в том смысле, что «выставляет на всенародные очи» то или другое *искажение* благородных общечеловеческих свойств характера *национального*, опутанного «тиной мелочей», искажение, которое убивает в своем носителе высокое достоинство Человека и Гражданина, превращает его в общественно и нравственно «мертвую», а точнее сказать — омертвелую «душу».

Таков символический подтекст названия «поэмы» и источник близости портретной живописи ее первого тома к поэтике античного театра масок. Да, каждый из обрисованных крупным планом помещиков-«существователей» — это застывшая маска того или иного искажения или перекоса исполненного свежих юношеских сил, но еще не окрепшего национального «духа».

Маскообразность, т. е. нарочитая односторонность и неподвижность духовного облика, и делает героев первого тома «Мертвых душ» «странными».[9] Однако от-

---

море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына!..» (III, 214 — «Записки сумасшедшего», 1834). Или: «Что за виды, что за природа! Воздух продернут туманом; на бледной, серозеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки... Хорошо еще, что стрелою летящее шоссе да русские поющие и звенящие тройки духом пронесут мимо» (VIII, 177 — «Петербургские записки 1836 года»).

[8] Ср. у В. В. Гиппиуса: «Изображая физиологические и элементарно-социальные задеры, Гоголь был менее всего психологичен... Гоголь был физиологичен, а не психологичен, когда создавал гиперболические карикатуры; сведение психологии к физиологии делало его примитивы особенно цельными и яркими» (Василий Гиппиус. Гоголь. Изд. «Мысль», Л., 1924, стр. 167).

[9] Примечательно, что героев второго тома, за исключением полковника Кошкарева и Петра Петровича Петуха, никак нельзя назвать маскообразными. Они обрисованы куда более объемно, но вместе с тем по своей выразительности зна-

lib.pushkinskijdom.ru

нюдь не по отношению к реальной русской действительности, а по принципу типизации в них «только того, что достойно осмеянья в русском человеке, только того, что в нем пошло, ничтожно и составляет временную болезнь и наросты на теле, а не самое тело» (XIV, 279).

Манилов, Ноздрев, Собакевич, Коробочка, Плюшкин, Чичиков — это «портреты» «элементарных» психологических «частиц», из которых слагается удушливая нравственная атмосфера крепостнического общества.

Честь их открытия целиком принадлежит Гоголю.[10] Как всякое впервые открытое явление они требовали своего словесного обозначения — названия. Роль такого названия выполняют в «Мертвых душах» имена (фамилии) героев. Их нарицательная сущность принципиально отлична от также нарицательной, но сугубо рационалистической поэтики имен нравственно-сатирической литературы.

Традиционный герой сатиры, нравоучительных повестей и романов, вплоть до романов Нарежного и Булгарина, предстает носителем столь же общеизвестного, сколько и абстрактного порока или добродетели, четко обозначаемых именами Глупон, Надмена, Распутин, Подлягин, Скотинин, Чистяков, Выжигин или же наоборот — Миловзоров, Добросердов, Правдин и т. д. Любое из таких имен — знак известного, с которым соотнесен персонаж и посредством которого выражается его эстетическая оценка. Эстетическая оценка, заключенная в словах *Плюшкин, Манилов, Чичиков, Ноздрев, Коробочка*, эмоционально выразительна, но рационально неопределима, ибо является оценкой явлений, впервые получивших в этих именах свое название, свой словесный и образно-символический знак.

* * *

Видимыми социальными носителями болезненных и временных наростов на теле русского национального характера выступают в первом томе «Мертвых душ» главным образом помещики-крепостники и приобретатель Чичиков.[11] Но глубочайшее своеобразие замысла Гоголя состояло в том, что в заключительном томе «поэмы» (потому-то она и «поэма») «мертвые души» героев первого тома должны были «ожить» и вместе с новыми героями «выставить наружу все здоровое и крепкое в нашей природе и выставить его так, чтобы увидали и сознались даже не признающие этого, а те, которые пренебрегли развитие великих сил, данных русскому, устыдились бы» (XIV, 279).

В представлении Гоголя это чудесное превращение было возможно, потому что в духовном уродстве своих персонажей, крепостнической психологии как таковой он видел уродливое выражение самых возвышенных черт русского характера. Вот что, к примеру, писал Гоголь о госпоже Простаковой: «Кто может узнать что-нибудь русское в этом злобном существе, исполненном тиранства, какова Простакова, мучительница крестьян, мужа и всего, кроме своего сына? А между тем чувствуешь, что нигде в другой земле, ни во Франции, ни в Англии не могло образоваться такое существо. Эта безумная любовь к своему детищу есть наша сильная русская любовь, которая в человеке, потерявшем свое достоинство, выразилась в таком извращенном виде, в таком чудном соединении с тиранством, так что, чем более она любит свое дитя, тем более ненавидит все, что не есть ее дитя» (VIII, 396—397).

Не следует преуменьшать силу заключенного в «Мертвых душах» социального обличения. Но нельзя, как это обычно делается, не видеть в них ничего, кроме обличения. Во-первых, оно обращено против духовной скудости крепостнического общества, а не его социально-экономических основ. Кроме того, обличение — это не самоцель, а только средство выявления живоносных сил русской жизни, таящихся, по убеждению Гоголя, в каждом русском человеке, независимо от его социальной принадлежности и глубины нравственного падения.

При всей метафизичности подобного представления оно проникнуто духом самого высокого демократического гуманизма, благодаря которому Гоголь поднялся до стихийно-диалектического понимания человека, обнаружив в нем противоречивое единство низкого и высокого, комического и трагического, безобразного и прекрасного. Белинский недаром поставил Гоголя в этом отношении выше Шекспира. «В драмах Шекспира, — писал Белинский, — встречаются с великими личностями и пошлые, но комизм у него всегда на стороне только последних; его Фальстаф смешон, а принц Генрих и потом король Генрих V — вовсе не смешон. У Гоголя

чительно уступают героям первого тома. Факт, заслуживающий внимания и осмысления.

[10] Это отмечено В. В. Гиппиусом, который писал, что в персонажах «Мертвых душ» «выявились особые качества человека, незамеченные раньше и неподводимые ни под одну из традиционных психологических схем „пороков“ или „слабостей“» (I, 47).

[11] Чиновная бюрократия обрисована столь же сатирически, но значительно менее детально.

lib.pushkinskijdom.ru

Тарас Бульба также исполнен комизма, как и трагического величия... Если в „Тарасе Бульбе“ Гоголь умел в трагическом открыть комическое, то в „Старосветских помещиках“ и „Шинели“ он умел уже не в комизме, а в положительной пошлости жизни найти трагическое. Вот где, нам кажется, должно искать существенной особенности таланта Гоголя. Это — не один дар выставлять ярко пошлость жизни, а еще более — дар выставлять явления жизни во всей полноте их реальности и их истинности».[12]

В развитие своей мысли Белинский приводит одно место из «Переписки» Гоголя, «которое бросает яркий свет на значение и особенность его таланта и которое было или ложно понято или оставлено без внимания». Вот это место: «Эти ничтожные люди (персонажи «Мертвых душ», — *Е. К.*) однако ж ничуть не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты тех, которые считают себя лучшими других, разумеется, только в разжалованном виде из генералов в солдаты. Тут, кроме моих собственных, есть даже черты многих моих приятелей...» На этом цитата обрывается. У Гоголя же далее следует: «Мне потребно было отобрать от всех прекрасных людей, которых я знал, все пошлое и гадкое, что они захватили нечаянно, и возвратить законным их владельцам» (VIII, 295). Таким образом, в лице помещиков-«существователей» и приобретателя Чичикова Гоголь обличает «законных владельцев» тех нравственных пороков, которые гнездятся во всех русских людях его времени, включая и самых прекрасных.

Примечательно, что Белинский подтверждает реалистическую достоверность и емкость подобного принципа типизации отрицательных черт общественной психологии. «Действительно, — говорит он далее, — каждый из нас, какой бы он ни был хороший человек, если вникнет в себя с тем беспристрастием, с каким вникает в других, — то непременно найдет в себе, в большей или меньшей степени, многие из элементов многих героев Гоголя».[13]

Напомним, что речь идет именно о героях «Мертвых душ». Тем самым сказанное Белинским подтверждает и то, что обрисованные крупным планом персонажи «Мертвых душ» представляют нечто большее, чем сатирические портреты одних только помещиков-«существователей». Социально-бытовая конкретность их уродливых образов — это реалистический символ бездуховности крепостнического общества в целом, в том числе и его фактических «генералов». Герцен говорил об этом еще определеннее, чем Белинский. «Не все ли мы, — с горечью констатировал он, — после юности, так или иначе, ведем одну из жизней гоголевских героев? Один остается при маниловской тупой мечтательности, другой буйствует à la Nosdreff, третий Плюшкин и пр.».[14] Следует также учесть, что изображенные в «Мертвых душах» захолустные помещики средней руки отнюдь не были в представлении Гоголя «генералами» русской жизни, он видел в них скорее ее «солдат», т. е. зауряднейших обывателей. Под «генералами» же Гоголь разумел правящий государственный аппарат, его высшие бюрократические сферы. В своем собственном генеральском обличии они появляются в первом томе «Мертвых душ» только в «Повести о капитане Копейкине». Но высшая бюрократия — это едва ли не основной, по понятным причинам замаскированный, прицел обличительного пафоса «поэмы», на что сам Гоголь намекает, и не раз, в ее тексте. Например: «...иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка» (VI, 53). Или о Ноздреве: «Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком» (VI, 72). Наиболее же значительно сказанное о Собакевиче: «...вот теперь у тебя под властью мужики: ты с ними в ладу и, конечно, их не обидишь, потому что они твои, тебе же будет хуже; а тогда бы (если бы Собакевич жил в Петербурге, как сказано выше, — *Е. К.*) у тебя были чиновники, которых бы ты сильно пощелкивал, смекнувши, что ведь они не твои же крепостные, или грабил бы ты казну! Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь! А разогни кулаку один или два пальца, выдет еще хуже. Попробуй он слегка верхушек какой-нибудь науки, даст он знать потом, занявши место повиднее, всем тем, которые в самом деле узнали какую-нибудь науку. Да еще, пожалуй, скажет потом: „Дай-ка себя покажу!“ Да такое выдумает мудрое постановление, что многим придется солоно...» (VI, 106).

Меньше всего к «генералам» крепостнического «общества» (т. е. его цивилизованной части) может быть причислен Павел Иванович Чичиков. Он один из его париев, рвущийся в «солдаты», неизмеримо более энергичный, чем они, но не менее «пошлый». Значит ли это, что реалистическое качество Чичикова исчерпывается типизацией отрицательных сторон разночинной психологии? Если бы это было так, Чичиков был бы не реалистическим образом, а злейшей пародией на него.

---

[12] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 244.

[13] Там же, стр. 245.

[14] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 220.

lib.pushkinskijdom.ru

А ведь по своей художественной структуре Чичиков ничем не отличается от других персонажей «Мертвых душ». Это такая же скульптурная «маска» одного из нравственных пороков современной автору общественной психологии, одно из особых и специфических жизненных проявлений ее бездуховности.

Бездуховность, согласно концепции Гоголя, — это основной и общий порок как крепостнической, так и буржуазной психологии, та главная опасность, которая угрожает человечеству, все более подпадающему под власть стихии личного интереса, личной и в основном материально-меркантильной пользы.

В Чичикове явственно проступают черты дельца и плута новой, буржуазной формации, лишенного наследственных привилегий и вынужденного добиваться материальных благ собственными усилиями и всеми доступными средствами. В этом и только в этом реалистический смысл разночинного происхождения Чичикова, но отнюдь не его образа в целом, при всей присущей ему социально-исторической и национальной конкретности обладающего, как и другие образы «мертвых душ», широчайшим общечеловеческим содержанием.

Наивно также думать, что в лице Муразова, равно как и князя-губернатора, Гоголь видел представителей тех общественных сил, которые способны возглавить национальный прогресс. Гоголь не мог так ставить вопрос уже по одному тому, что «плодовитое зерно» русской жизни лежало для него не в той или иной ее социальной силе, а в некой общей всем русским людям надсословной психологической субстанции. Но нельзя не отметить, что ее самое яркое проявление Гоголь находил в народных массах. «Между крестьянами особенно слышится оригинальность нашего русского ума» (XIV, 93). О том же говорят и лирические раздумья Чичикова о характерах и жизненных судьбах умерших крестьян Собакевича. Существенно также и то, что «дорожный снаряд» «тройки-птицы», т. е. бричка, в которую она впряжена, «наскоро живьем, с одним топором да долотом, снарядил и собрал... ярославский расторопный мужик» (VI, 246—247). Строки эти не лишены полемического подтекста, обращенного, возможно, и против элитарного характера научно-технической утопии Одоевского, утверждавшей руководящей силой национального прогресса правящую корпорацию ученых, философов и поэтов. Вся суть и оригинальность концепции самого Гоголя в ее надсословности и тем самым демократичности.[15]

Муразов и губернатор нужны Гоголю как «благонамеренные» в цензурном и условные в художественном отношении фигуры, от лица которых он непосредственно может высказать самые заветные свои мысли.

Ведь недаром же потрясающая по своей дерзновенности картина катастрофической коррупции всего государственного аппарата дана в речи губернатора.[16] К кому обращена эта речь? Непосредственно к провинциальным чиновным ворам и взяточникам. По существу же она представляет собой замаскированный «урок царям» и в форме самокритических высказываний губернатора содержит критику полицейских методов самодержавного правления, в том числе и намек на недальновидность беспощадной расправы с декабристами — лучшими русскими людьми своего времени. Аналогичную, условную в художественном отношении функцию выполняет и Муразов; он произносит слова, обращенные к Чичикову, попавшему в беду: «Ах Павел Иванович, Павел ‹Иванович›. Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою и терпеньем, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель! Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы столько усилий для него, как вы для добыванья своей копейки... боже мой, как процветала ‹бы› наша земля!» «Назначенье ваше — быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили» (VII, 112).

Устами Муразова говорит автор, внушая читателю, что даже в таком прожженном мошеннике, как Чичиков, таятся благие общечеловеческие способности русской души, которые, будучи обращены к достойной, общеполезной цели, явятся могучей силой национального возрождения и прогресса.

Воскресение человека к истинно человеческой жизни и деятельности — один из важнейших аспектов идейно-художественной проблематики «Мертвых душ». С ним непосредственно связано название поэмы, им продиктована двумерность психологической доминанты каждого из основных персонажей первого тома.

---

[15] Но нельзя утверждать, что Гоголь «использует сюжет своей поэмы для раскрытия основного противоречия общественной жизни крепостнической России: помещики, продающие и покупающие мужиков — живых и мертвых, являются мертвыми душами, но они держат в порабощении народ, которого ждет великое будущее» (История русского романа в двух томах, т. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 339). Зачем превращать Гоголя в Салтыкова-Щедрина?

[16] Чернышевский писал: «...кто не преклонится перед человеком, последними словами (которого, — *Е. К.*) к нам была эта речь, тот не достоин быть читателем Гоголя» (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 774).

lib.pushkinskijdom.ru

Все они, и каждый на свой лад, нравственные уроды. Но это уродство имеет и свою оборотную сторону, будучи истолковано как ложно направленное, искаженное проявление той или другой положительной психологической способности русского человека. В этом, с авторской точки зрения, и таится возможность нравственного воскресения его героев.

Не претендуя на особую точность, можно сказать, что Манилов, а точнее «маниловщина», — это душевная мягкость и доброта, обернувшиеся полнейшим духовным и практическим бессилием, отрешенным от жизни «прекраснодушием». В лице Собакевича, как это и было отмечено Белинским,[17] имеем обратное: крепкую практическую хватку, но хватку «кулака», озабоченного удовлетворением своих самых низменных, животных потребностей. Коробочка — олицетворение «дубинноголовой» хозяйственности, но все же хозяйственности.[18]

Чичиков отличается от других персонажей первого тома активностью своей натуры — черта, особо ценимая Гоголем и не случайно приданная разночинцу. По-видимому, именно Чичикову, после его нравственного воскресения, и уж никак не «мильенщику» Муразову, преуспевающему помещику Костанжогло и не князю-губернатору предназначалась роль идеального общественного деятеля. Чичиков же, каким мы его знаем, такое же нравственное ничтожество, как и помещики, с которыми он имеет дело. Его незаурядная энергия выражается в изобретательном и беспардонном плутовстве, в неутолимой жажде личного обогащения. Это та зараза западноевропейской, буржуазной стихии, которая искажает в Чичикове благое, деятельное начало русской души.

Двумерность психологической доминанты этого приобретателя была отмечена Герценом. По его словам, среди героев «Мертвых душ» есть только «один деятельный человек Чичиков, и тот ограниченный плут».[19]

Не подлежит сомнению, что уродливые маски своих героев Гоголь лепил с натуры. Но все дело в том, что натурой ему служила не одна только духовная скудость и «земность» помещичьего быта, а «вся Русь», самые разнородные и конкретные, в том числе и политические и исторические, явления национального бытия, осмысленные со стороны их нравственно-психологического аспекта. Например, в «маниловщине» угадывается намек на пустопорожность либеральных мечтаний первых лет царствования Александра I. В капитане Копейкине содержится еще более прозрачный намек на бюрократическое бездушие, которое выросло из «дней Александровых прекрасного начала» и в свое время уже заставило превратиться верных сынов и защитников отечества — декабристов — в бунтовщиков и продолжает таить в себе угрозу революции, на этот раз крестьянской. Полковник Кошкарев несомненно содержит элементы пародии на николаевскую бюрократию.

Примеры можно было бы умножить. Но это тема, нуждающаяся в специальном исследовании, в тщательном историческом комментарии к «Мертвым душам». Нам же важно сейчас лишь подчеркнуть особый характер героев «поэмы», каждый из которых персонифицирует некое общее, но только одно и притом отрицательное свойство общественной психологии своего времени, уподобленной душе человеческой, одержимой тяжким недугом. Преднамеренная условность характеров Манилова, Ноздрева и других не ощущается в силу социально-психологической *конкретности* и обилия «мелочей», из которых они сотканы. Но каждая такая мелочь — плод «глубокого логического вывода ума» (VIII, 477), т. е. глубокого художественного обобщения, совмещения многого и разнородного в одном.

Сложнее всех, но и показательнее — Плюшкин. Он единственный из «героев», маска которого имеет *возрастную* мотивировку, объясняется старческим оскудением, омертвением человеческой души.

* * *

Глава о Плюшкине открывается лирическим воспоминанием автора об утраченной им самим юношеской свежести и живости переживания *дорожных* (символ — жизненных) впечатлений. «Теперь *равнодушно*[20] подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и *равнодушно* гляжу на ее пошлую наружность; моему

---

[17] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 246.

[18] Своего рода комментарием к образу Коробочки могут служить следующие слова Гоголя из письма 1843 года к матери: «...теперь уже до того дошло, что простая глупая женщина, которая, не вдаваясь ни в какие мечты, только просто пригляделась к делам, наживает уже безбедное состояние и слывет даже хозяйкой, тогда как умная до того отдалилась от познания вещей и практической жизни, что очутилась как будто в лесу в деревне... между тем как, по естественному ходу вещей, умная в двадцать раз должна выиграть, чем глупая» (XII, 169—170).

[19] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, стр. 220.

[20] Здесь и ниже курсив мой, — *Е. К.*

lib.pushkinskijdom.ru

охлажденному взору неприютно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движенье в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и *безучастное* молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!» (VI, 111). Вслед за этой лирической интродукцией автора Чичиков въезжает в усадьбу Плюшкина. Но тут действие опять прерывается размышлениями автора о прошлом Плюшкина, о том *времени* его жизни, когда «он только был бережливым хозяином! был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему сытно пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости... в глазах был виден ум; опытностию и познанием света была проникнута речь его, и гостю было приятно его слушать» (VI, 117—118).

Можно подумать, что речь идет не о Плюшкине, а о Костанжогло. Вероятно, эта ассоциация возникает не случайно и вносит некоторый корректив в традиционную интерпретацию как того, так и другого персонажа. Костанжогло вовсе не идеал Гоголя, о чем говорит уже одна желчная раздражительность, настойчиво подчеркиваемая автором в своем герое, и жесткое звучание его «имени». И ничто не гарантирует Костанжогло от того, что он со временем может стать подобием Плюшкина. Ведь и его неотвратимо ожидает старость, которая и превратила Плюшкина из рачительного хозяина, хорошего семьянина и интересного собеседника в «прореху на человечестве».

Скупость в той же мере свойственна старости, как прекраснодушная мечтательность — молодости. И потому не случайно, что, начинаясь с Манилова, путешествие Чичикова заканчивается Плюшкиным. Плюшкин — социально-психологический символ того опустошения, которое производит физиологическая старость в душе человека, историческое старение, угасание народа — в национальной душе.[21]

Безобразие усадьбы и нравственного облика Плюшкина оттеняется красотой его стихийно разросшегося сада. Это опять же не просто сад, а символ гармонического сочетания неиссякаемых сил жизни природы (в том числе и человеческой!) с созидательною деятельностью человека (искусства), счастливого сочетания, возникающего в тех случаях, когда «по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создалось в хладе размеренной чистоты и опрятности» (VI, 113).[22]

Все хозяйство Плюшкина, начиная от поросших кустарником огромных кладей хлеба и мешков спекшейся в камень муки, — вещественный образ «нагроможденного», на этот раз уже без всякого «толку», труда человека, крестьянского труда. Однако автор оговаривает, что «явление», подобное Плюшкину, «редко попадается на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться, и тем разительнее бывает оно, что тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий

---

[21] Мотив трагедии старческого оскудения проходит через все творчество Гоголя, приобретая символический характер только в «Мертвых душах». Например — «Ночи на Вилле» (1839): «Затем ли пахнуло на меня вдруг это свежее дуновение молодости, чтобы потом вдруг и разом я погрузился еще в большую мертвящую остылость чувств, чтобы я вдруг стал старее целыми десятками, чтобы отчаяннее и безнадежнее я увидел исчезающую мою жизнь. Так угаснувший огонь еще посылает на воздух последнее пламя, озарившее трепетно мрачные стены, чтобы потом скрыться на веки...» (III, 326). Ср. сказанное о Плюшкине: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег. Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают с берега веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные бореньем руки, — появление было последним. Глухо все, и еще страшнее и пустыннее становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии» (VI, 126).

[22] Не совсем ясный смысл этих слов несколько проясняется, если предположить, к чему есть некоторое основание, что в описании сада Плюшкина отражены впечатления Гоголя от знаменито разросшегося, запущенного парка Киджи близ Альбано, описанного Гете в «Путешествии в Италию», запечатленного на многочисленных этюдах А. Иванова. Один из них — «Дерево в парке Киджи» — может служить прекрасной иллюстрацией к саду Плюшкина (см. воспроизведение этого этюда и сведения о самом парке в кн.: М. Алпатов. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество, т. II. Изд. «Искусство», 1956, стр. 40 и 62). Словесной иллюстрацией к саду Плюшкина может служить и то, что сказано о парке Киджи Гете: «...парк, которым его владелец, принц Киджи, владеет странным образом, нисколько его не поддерживая... В нем образовались настоящие заросли: деревья и кустарники, травы и ползучие растения предоставлены сами себе, они засыхают, рушатся на землю, гниют, все это прекрасно и тем лучше для парка... Истинный художник сделал бы из этого прекраснейшую картину» (Гете, Собрание сочинений в тринадцати томах, т. XI, Гослитиздат, М., 1935, стр. 193).

lib.pushkinskijdom.ru

во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» (VI, 120).

Таким образом, отнюдь не обрисованный крупным планом Плюшкин, а лишь вскользь упомянутый помещик-мот обладал для Гоголя значением социально-типического явления русской жизни. И это, в свою очередь, заставляет видеть в Плюшкине нечто большее, чем социальный тип.

Грозным обвинителем широко распространенного на Руси помещичьего мотовства выступают силы природы, олицетворенные опять же садом, который изображен по контрасту с садом Плюшкина: «...всю ночь сияет убранный огнями и плошками, оглашенный громом музыки сад. Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями, и никому не является дикое и грозящее в сем насильственном освещении, когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины дерев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни» (VI, 120).

Символический, предостерегающий подтекст этого описания очевиден сам по себе и помогает понять символическое же значение сада Плюшкина. В сущности, оба сада — это один и тот же символ, данный в сопоставлении с двумя диаметрально противоположными явлениями русского помещичьего быта, символ, выявляющий искажение в обоих явлениях естественных, а потому и благих способностей русской «природы»: хозяйственной деловитости — в одном случае, широты натуры — во втором.

Но почему «редко встречающееся» на Руси явление чудовищной помещичьей скаредности обрисовано крупным планом, в то время как куда более типичное помещичье мотовство упомянуто лишь вскользь? Потому что образом Плюшкина, завершающим странствование Чичикова от одного помещика к другому, высвечивается самый глубинный смысл повествования — посредством пересечения лежащей на его поверхности пространственной перспективы изображаемого с куда более сложной и поначалу завуалированной временной перспективой.[23]

Все помещики по месту своего обитания образуют пространственные точки маршрута Чичикова. Передвижение Чичикова от одной точки к другой и является композиционным стержнем повествования. Все эти точки существуют одновременно. Но каждая из них, если принять во внимание возрастную полярность нравственных обликов Манилова и Плюшкина, образующих крайние пункты путешествия Чичикова, соотносится в какой-то мере с определенным временным отрезком, возрастным этапом человеческой жизни.[24]

Начиная с главы о Плюшкине (по счету шестой) вполне, казалось бы, реальная дорога, по которой путешествует столь же реальная бричка Чичикова, из пространственной магистрали постепенно превращается во временную перспективу, символизируя жизненный путь человека, который, в свою очередь, символически сопрягается с проблемой национального будущего и пути к нему.

Лирическая интродукция главы о Плюшкине — размышления автора о возрастном охлаждении его чувств — непосредственно перекликается с патетикой предостерегающей тирады, которой завершается рассказ о прошлом Плюшкина и описание безобразия его старости. «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так *измениться*! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может *статься* с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собой в *путь*, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на *дороге*: не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: здесь погребен человек! но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» (VI, 127).

К кому обращено это предостережение? В принципе ко всем людям, но непосредственно к каждому из русских людей, а через это ко всей русской нации, еще только выходящей из своего юношеского возраста и вступающей в пору

[23] Отчасти этот вопрос освещается в статье Ю. Лотмана «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» («Ученые записки Тартуского государственного университета», 1968, вып. 209), однако вне связи с проблематикой «Мертвых душ».

[24] Этому не противоречит то обстоятельство, что все центральные персонажи первого тома «Мертвых душ», кроме Коробочки и Плюшкина, люди неопределенно среднего возраста — поры зрелости человеческих сил и деяний, но одновременно и известного «охлаждения чувств». Последнее подчеркнуто применительно к Чичикову: «...герой наш уже был средних лет и осмотрительно-охлажденного характера» (VI, 92—93). Манилов — сверстник Чичикова, и потому маниловщина, со стороны ее собственно психологического содержания, — это инфантильность мужского характера, застрявшего на исходной стадии своего формирования.

lib.pushkinskijdom.ru

«ожесточающего мужества». Соответственно символическое переключение пространственного образа дороги в образ совершающегося во времени исторического движения опосредствуется промежуточным символом «дороги» человеческой жизни, ее нравственного смысла и общественного назначения.[25] Так, в следующей, седьмой главе возникает образ «путника», бредущего по «длинной, скучной дороге, с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными смотрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами» к светлой семейной обители (VI, 133). Далее говорится о «тине мелочей», опутавших «нашу жизнь», о «глубине холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога». На этой уже многозначной «дороге» «без разделенья, без ответа, без участья, как бессемейный путник, останется... один» автор, дерзнувший «озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья» (VI, 134). По той же «скучной дороге» «долго еще определено» автору «идти об руку» с его «странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». Но наступит, хотя еще и не скоро, «время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святый ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...» (VI, 134—135).

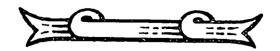
Образ автора — «одинокого путника» — приобретает мистическую окраску, черты пророка и мессии национального возрождения. Но тут же со своих пророческих и символических высот повествование переключается в символическую же, но уже более узкую плоскость нравственного направления жизненного пути человека, а из нее опускается к эмпирической реальности дороги, по которой едет Чичиков: «В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками, и посмотрим, что делает Чичиков» (VI, 135).

Логически неопределимая и неисчерпаемая широта художественного обобщения, заключенного в символике пространственно-временного образа «дороги», становится наиболее ощутимой только на последних страницах первого тома «Мертвых душ», где прозаическая, влекомая тройкой лошадей бричка Чичикова перевоплощается в «тройку-птицу». Совмещение пространственных координат движения брички Чичикова со скоростными, т. е. временными координатами полета символической «тройки» осуществляется уникальным образом «относительного» движения всего, что встречается на их «пути». «Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет, только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны» (VI, 246).

Набирая постепенно вихревую стремительность полета, «тройка-птица» теряет все свои предметные очертания, превращаясь «в одни вытянутые линии, летящие по воздуху», т. е. в чисто графический по своему предметному значению символ стремительности и загадочности исторического движения Руси: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (VI, 247). На этот раз «дорогу» уже всемирно-исторического масштаба.

Напомним, что повествование открывается описанием въезда заурядной брички Чичикова в ворота не менее заурядной гостиницы «губернского города NN». Преображение прозаичнейшего русского «дорожного снаряда» в символическую «тройку-птицу», лишенную всяких конкретных очертаний, но исполненную глубочайшего и значительнейшего смысла, дает, как нам представляется, руководящую нить для понимания идейно-художественного своеобразия образной структуры «Мертвых душ», самого принципа сцепления в ней авторских мыслей.

[25] Ср. во втором томе «Мертвых душ» слова Муразова, обращенные к Хлобуеву: «...я не могу понять, как же быть без дороги, как идти не по дороге, как ехать, когда нет земли под ногами, как плыть, когда челн не на воде. А ведь жизнь — путешествие» (VII, 240). И наставляя Хлобуева на путь истинный, Муразов снаряжает для него «простую кибитку» (VII, 104).



lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО ДЕНИСА ДАВЫДОВА

(ПУБЛИКАЦИЯ И. Т. ТРОФИМОВА)

В Центральном государственном архиве древних актов СССР (ЦГАДА) мною обнаружено письмо поэта-партизана Дениса Давыдова, адресованное одному из его знакомых — Алексею Николаевичу Бахметеву-младшему (1801—1861).[1]

А. Н. Бахметев был человеком широких литературных интересов, поддерживал связи и вел переписку с рядом писателей, деятелей искусства, общественных деятелей. В архиве Бахметевых в 1952 году Вл. Безъязычным были обнаружены два неизвестных ранее письма Д. Давыдова к Бахметевым.[2] Одно из них адресовано Н. А. Бахметеву, близкому другу поэта. Это письмо относится к 18 октября 1826 года, ко времени русско-персидской войны, в которой Д. Давыдов в звании генерал-майора принимал активное участие. Оно является откликом Давыдова на просьбу Н. А. Бахметева выхлопотать его сыну Алексею Николаевичу Бахметеву перевод в Отдельный Кавказский корпус, которым в то время командовал А. П. Ермолов.

Д. Давыдов хорошо осведомлен об отношении к А. П. Ермолову придворных кругов. Он пишет: «Старайтесь его (А. Н. Бахметева, — *И. Т.*) определить в Кавказский наш корпус и присылайте его ко мне, я... рекомендую его Алексею Петровичу Ермолову, который, несмотря на бурю, восставшую на него при дворе, — человек единственный, умеющий отличать достоинства».[3] Как известно, вскоре, в 1827 году, Николай I самолично устранил необычайно популярного среди декабристов Ермолова от службы.

Смог ли Д. Давыдов выполнить просьбу своего приятеля, нам установить не удалось. Однако дружба поэта с Бахметевыми продолжалась. В. И. Безъязычный в письме к автору этих строк высказал следующее предположение: «Скорее всего, А. Н. Бахметев не успел поступить в Отдельный Кавказский корпус, так как уже в 1827 году он вышел в отставку ротмистром лейб-гвардии Конного полка».

Второе письмо Д. Давыдова адресовано А. Н. Бахметеву-младшему и относится к 1833 году, когда поэт уже находился не у дел, жил в симбирском имении жены — Верхней Мазе. Давыдов сообщает своему молодому другу о жизни в деревне, охоте, о воспитании детей, о занятиях поэзией и хозяйственными делами. В частности, в этом письме Давыдов писал: «Попробовал съездить в Москву на две недели, но уехал прежде, там задохся от требования общежития, от полицейских и жандармских надзоров и повторил невольно стих Пушкина с некоторым изменением: „Мне душно здесь, я в степь хочу!“»[4] К сожалению, количество писем поэта-гусара к А. Н. Бахметеву-младшему, дошедших до нас, очень невелико. Между тем об их дружбе и обширной переписке свидетельствуют архивные материалы. В фонде Бахметевых (ЦГАДА, ф. 1257, ед. хр. 621 и др.) сохранились списки и подлинники некоторых стихотворений Д. Давыдова, например «Ответ женатым генералам» («Мы несем едино бремя»). Этот атрибутированный мною автограф относится к 13 февраля 1827 года. В фондах Бахметевых есть списки стихов А. Пушкина, К. Рылеева, Ф. Глинки, басен И. Крылова, подлинники писем В. И. Даля — одно из них со списком стихотворения Батюшкова «Таврида» («Друг милый, ангел мой! Сокроемся туда»). Сохранилась также копия посланного на имя царя письма А. С. Пушкина, где он говорит о себе как авторе «Гавриилиады» (копия сделана рукою А. Н. Бахметева-младшего).

---

[1] Обстоятельные биографические сведения об А. Н. Бахметеве-младшем содержатся в «Русском биографическом словаре» (т. II, СПб., 1900, стр. 601—602). Д. Давыдов хорошо знал и родственника своего адресата — Алексея Николаевича Бахметева-старшего (1774—1841) — генерала, участника русско-турецкой войны (1806—1812) и Отечественной войны 1812 года, позднее, в 1816—1820 годах, бывшего наместником Бессарабской области.

[2] См.: «Огонек», 1952, № 51, стр. 24.

[3] Там же.

[4] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Найденное нами письмо предваряет ранее опубликованное в «Огоньке» на несколько лет и относится к 1830 году. В письме содержится немало любопытных фактов: отклик на последние литературные новости, в частности на эпиграмму Е. А. Баратынского «Что пользы вам от шумных ваших прений?», на журнальную полемику, развернувшуюся на рубеже 20—30-х годов, и, наконец, интересный, ранее неизвестный отзыв о «Литературной газете» Дельвига, в которой активно сотрудничал Пушкин.

О характере общения Д. Давыдова с Е. Баратынским в начале 30-х годов нам известно немногое. Известно, что оба они сблизились с редакцией «Литературной газеты». Известно также, что Е. Баратынский редактировал и правил стихотворение Давыдова «Бородинское поле» (ЦГАЛИ, ф. 195 (Вяземского), оп. 1, ед. хр. 5230).[5] Сохранилось (да и то в отрывках) лишь одно письмо Д. Давыдова к Е. Баратынскому от 9 мая 1835 года,[6] в котором он сетует по поводу того, что не сможет приехать на чтение Гоголем пьесы «Женитьба». Из публикуемого ниже письма видно, что Д. Давыдов знал точный текст эпиграммы Баратынского «Что пользы вам...» Он мог получить текст от самого Баратынского или прочесть эту эпиграмму в альманахе «Царское Село».

Д. Давыдов с восхищением отзывается о «Литературной газете» («Такого журнала у нас не бывало... Он истинный путеводитель нашей литературы»), высоко оценивает и «Евгения Онегина».[7] Примечателен и следующий факт, раскрываемый письмом: Д. Давыдов читал «Бориса Годунова» еще до опубликования.

Пушкин познакомился с Давыдовым в конце 1818 или в начале 1819 года.[8] Автор «Евгения Онегина» относился к Давыдову с неизменной симпатией, посвятил ему несколько стихотворений: «Красноречивый забияка», «Певец-гусар, ты пел биваки», «Недавно я в часы свободы», «Д. В. Давыдову (при посылке «Истории Пугачевского бунта»)». Возможно, к нему относится и стихотворение 1821 года «Я слушаю тебя и сердцем молодею».

Пушкиным и Дельвигом Д. Давыдов был привлечен к сотрудничеству в «Литературной газете». Здесь Д. Давыдов напечатал следующие стихи: «Душенька», «Зайцевскому, поэту-моряку», «Бородинское поле», NN («Вы хороши! Ваш локон золотой»).

К сожалению, нам известны лишь два черновых письма А. С. Пушкина к Давыдову (а были и беловые автографы) и четырнадцать — Давыдова к Пушкину. Есть все основания полагать, что беловые автографы по крайней мере нескольких пушкинских писем к Давыдову до нас не дошли.

Приводим текст письма Давыдова Бахметеву-младшему.[9]

«14 апреля 1830 г‹ода›.
Симбирская губ., Сызранский уезд,
село Маза.

Неожиданно обрадовали вы меня вашим ответом на письмо мое, любезнейший и всем сердцем уважаемый мною Алексей Николаевич! К сожалению, должен я отложить свидание с вами летом, ибо неожиданные дела влекут меня совершенно в другую сторону — зато осенью ни громом меня не отобьет от поездки к вам. Это написано в книге Судеб; если я только буду жив, здоров, однако ж — значительная оговорка в предприятиях смертного. Вы пишете, что у вас нынешний год не очень удачно шло свекловично-сахарное производство и что вы путного мало настряпали. Удивляюсь, я от вас этого не ожидал, от вас, занимавшегося производством сим довольно долго во Франции. Тут оно, я полагаю, доведено почти до совершенства. Уж не лишнее ли умиление внушают вам слова сии! Вы также пишете о журнальной нашей брани. Я совершенно согласен с Вяземским, точно *надо перчатки надевать для чтения сих листов.*[10]

Баратынский сделал на эту брань прекрасную эпиграмму, вот она:

Что пользы вам от шумных ваших прений?
Кипит война... Но что же? Никому
Победы нет! Сказать ли почему?

---

[5] Этот автограф с правкой Баратынского и замечаниями Вяземского недавно атрибутирован мною.

[6] См.: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. IV. СПб., 1891, стр. 277.

[7] Д. Давыдов писал Вяземскому: «Да ради Бога заставьте его (Пушкина, — *И. Т.*) продолжать Онегина; эта прелесть у меня вечно в руках, тут все и для сердца и для смеха» («Старина и новизна», 1917, кн. 22, стр. 58).

[8] Свод данных об общении Пушкина с Давыдовым см. в кн.: А. С. Пушкин. Письма последних лет. 1834—1837. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 393—394.

[9] ЦГАДА, ф. 1257 (Бахметевых), ед. хр. 669.

[10] Слова П. Вяземского из письма к А. И. Готовцевой, напечатанного в альманахе «Денница» (М., 1830, стр. 131). Они стали широко популярной формулой

lib.pushkinskijdom.ru

Ни у кого ни мыслей нет, ни мнений!
Хотите ли, чтобы народный глас
Мог увенчать кого-нибудь из вас?
Чем холостой словесной перестрелкой
Морочить свет и множить пустяки,
Порадуйте нас дельною разделкой:
Благословясь, схватитесь за виски.[11]

Я подписался на множество журналов... что уж чересчур бессовестно для человека, приехавшего в деревню на экономию, но что делать? Хочется знать, что в мире делается. Из французских я получаю «Le Globe» и «Le Journal des Debats», а остальное из русских. Чему более я рад, что подписался на журнал литературы, издаваемый Дельвигом, в коем Пушкин один из главных редакторов.[12] Такого журнала у нас не бывало, совершенно европейский журнал и по тону, и по остроте, и по интересу — там бранят и отбраниваются как люди самого высокого тона: тонко, замысловато и насмешливо, нигде нет грубого слова. Он истинный путеводитель будущей нашей литературы. Я не могу довольно его начитаться и довольно им нахвалиться и уверен, что в стане журналистов и вообще во всей словесности произведет решительный переворот. На днях я получил VII часть Онегина, моего любимого сочинения из всех пушкинских сочинений (кроме Бориса Годунова). Я слышал, что и VIII часть скоро явится на свет, ожидаю с нетерпением.

Простите, любезнейший Алексей Николаевич, прошу вас рекомендовать меня хоть заочно супруге вашей и засвидетельствовать ей мое почтение глубочайшее.

Я всегда пользовался благосклонностью Петра Александровича.[13] Надеюсь, что он мне в оной не откажет.

Денис Давыдов».

М. Ф. МУРЬЯНОВ

О ПУШКИНСКОЙ «ВАКХИЧЕСКОЙ ПЕСНЕ»

«Вакхическая песня» Пушкина является филологической проблемой со следующими исходными данными.

Автографа стихотворения не сохранилось, и роль оригинала принадлежит прижизненной публикации в сборнике 1826 года (цензурное разрешение от 8 октября 1825 года), поступившем в продажу 30 декабря 1825 года. В соответствии с академическим изданием «Вакхическую песню» датируют январем—сентябрем 1825 года,[1] а Б. В. Томашевский считал возможным сузить этот диапазон: «...написано весной или летом 1825 года», заодно отмечая, что «песня эта по своей внешней форме, единственной у Пушкина (разностопный амфибрахий), имитирует античный дифирамб».[2] Интерпретация художественного замысла произведения ограничивается лаконичными попутными замечаниями в работах более общего характера: Н. В. Измайлов указывает, что «Вакхическая песня» — утверждающее, активное произведение,[3] а С. И. Радциг отметил, что в нем Пушкин «проводит глубокую просветительную идею».[4] Последнее слово по этому вопросу сказал

и повторялись современниками. Так, у Лермонтова в «Журналисте, читателе и писателе» (1840): «Да как-то страшно без перчаток... Читаешь — сотни отпечаток!».

[11] Эпиграмма написана в 1829 году в связи с резкой полемикой между издателем журнала «Московский телеграф» Н. Полевым и С. Раичем — издателем «Галатеи».

[12] Речь идет о «Литературной газете».

[13] П. А. Толстой (1769—1844) — генерал, в 1812 году формировал ополчение и командовал резервными войсками в приволжских губерниях, позднее был членом Государственного совета и Комитета министров. Его дочь Анна Петровна — жена Бахметева-младшего.

[1] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, 1949, стр. 1167.

[2] Б. В. Томашевский. Пушкин. Материалы к монографии, т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 84—85.

[3] Н. В. Измайлов. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов. В кн.: Пушкин. Материалы и исследования, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 43.

[4] С. И. Радциг. О некоторых античных мотивах в поэзии А. С. Пушкина. В кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 370.

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. П. Суздальский, сделавший предположение, что по признаку оптимизма «Вакхическая песня» ориентируется главным образом на поэзию прославленной лесбийской поэтессы Сапфо[5] — хотя, добавим мы, поэзия Сапфо не знает темы вина и в ней нет дифирамбов.[6] Специфической стороной интерпретации, которой мы касаться не будем, является музыкальное искусство — среди тех, кто писал музыку на текст «Вакхической песни», фигурируют П. И. Чайковский, С. И. Танеев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов.[7]

Отсутствие развернутого и аргументированного объяснения «Вакхической песни» не случайно. «Трудность таится в самой структуре пушкинских стихотворений — по большей части „закрытой“. Никто, кажется, из русских лириков не обнажал столь неохотно поэтическую мысль своих произведений, явно предпочитая ее непрямое, скрытое выражение»,[8] расшифровка которого, естественно, далеко не всегда может привести к однозначному, бесспорному результату.

«Вакхическая песня» написана на вечную тему, поэтому в стихотворении сосуществуют настоящее время художника и давно прошедшее время античных дионисий[9] — празднеств в честь Диониса (Вакха), на протяжении последующей истории европейской культуры мыслившегося несколько упрощенно в качестве символа вина; более близкая к действительности картина сложного культа Диониса была достоянием узкого круга ученых, когда у Пушкина описанное в известных строфах «Евгения Онегина» лицейское отношение к классической филологии только начинало сменяться зрелым, серьезным интересом к античности.[10]

Содержание собственно действия выражено центральной частью стихотворения:

Полнее стакан наливайте!
На звонкое дно,
В густое вино
Заветные кольца бросайте!
Подымем стаканы, содвинем их разом!

Греческий дифирамб, прославлявший Диониса, исполнялся хором, расположенным в виде круга.[11] Пушкинский дифирамб незаметно выстроил исполнителей тоже в круг — императив о «сдвигании разом» стаканов осуществим только при круговом расположении участников хора друзей поэта. Они пьют не принятое у древних неразведенное *густое* вино из стаканов, самим названием показывающих непричастность к античности,[12] и при этом чокаются — такой способ пить вино впервые засвидетельствован французскими текстами конца XVII века, причем trinquer или choquer (le verre) являются германским заимствованием.[13] В России этот обычай появился во всяком случае не позже чем в екатерининскую эпоху,[14] но что он обозначает, какова его символическая природа — над этим, насколько знаем, не задумывался никто из этнографов и фольклористов, и, надо признать, отсутствие текстов делает вопрос совершенно безнадежным, даже если обнаружение иконографических свидетельств даст когда-нибудь возможность уточнить хронологию. В конечном счете это не входит в число задач собственно пушкиноведения в отличие от расшифровки ритуала опускания колец в вино. По мнению В. В. Вансловa,

[5] Ю. П. Суздальский. Пушкин и античность. Автореферат канд. дисс. ЛГПИ им. Герцена. Л., 1969, стр. 11.

[6] И. И. Толстой. Сапфо и тематика ее песен. В кн.: И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 128—141.

[7] Г. К. Иванов. Русская поэзия в отечественной музыке, т. 1. Изд. «Музыка», М., 1966, стр. 280—281.

[8] А. Гуревич. Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина. «Вопросы литературы», 1969, № 9, стр. 127.

[9] W. F. Otto. Dionysos. Mythos und Kultus. Darmstadt, 1960; M. Vandoni. Feste pubbliche e private nei documenti greci. Milano, 1964; M. Schmidt. Dionysien. Antike Kunst, 10. Bd. Olten, 1967, S. 70—81.

[10] Ср.: Д. П. Якубович. Античность в творчестве Пушкина. Временник Пушкинской комиссии, т. 6. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 92—159; М. П. Алексеев. К источникам «Подражаний древним» Пушкина. Временник Пушкинской комиссии, 1962. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 20—28.

[11] История греческой литературы, т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 249—250; A. Pickard-Cambridge. Dithyramb, tragedy and comedy. Oxford, 1962.

[12] Звонким окажется при данных условиях дно тончайшего хрустального сосуда, ср.: B. A. Shelkovnikov. Russian glass in the first half of the nineteenth century. Journal of Glass Studies, vol. 6. New York, 1964, p. 101—122.

[13] O. Bloch, W. von Wartburg. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris, 1960, p. 642; W. von Wartburg. Französisches etymologisches Wörterbuch. 80. Lfg. Basel, 1962, S. 51; 92. Lfg. Basel, 1964, S. 362; Trübners Deutsches Wörterbuch. 1. Bd. Berlin, 1939, S. 106.

[14] Полной французской и российской лексикон, ч. 1. СПб., 1786, стр. 188 (выражение «толкнуться рюмками»).

lib.pushkinskijdom.ru

это «обрядовый момент, воплощающий надежду на исполнение самых заветных желаний».[15] Дело, однако, в том, что такого обряда с таким значением этнография не знает, он встречается только у Пушкина и, судя по отсутствию авторских пояснений, был хорошо известен в кругу сверстников его молодости.

По свидетельствам лиц, знавших поэта, «он верил в таинственное значение и силу колец и часто называл их „талисманами“».[16] *Заветное* кольцо встречается в предшествующем творчестве Пушкина дважды и имеет значение кольца либо обручального, либо венчального.[17] К греческой античности оно отношения иметь не может: ритуал обмена кольцами при обручении и браке впервые появился в римском праве [18] и затем через христианское каноническое право [19] вошел в фольклорный мотив узнавания после долгой разлуки по кольцу, брошенному в кубок с вином, известный у многих европейских народов.[20] В нашем случае он ничего не может объяснить, поскольку здесь налицо лишь внешнее совпадение формальных признаков.

Пушкинская мысль станет прозрачнее, если принять во внимание причастность поэта к кишиневской масонской ложе «Овидий»,[21] а еще ранее к петербургскому обществу «Зеленая лампа» — оба кружка приняли в качестве своего атрибута кольцо. О кольце лампистов известно из записки Я. Н. Толстого Николаю I о тайных обществах: «Общество получило название Зеленой лампы, от лампы этого цвета, которая освещала зал, где происходили заседания. Впрочем, это название скрывало двойной смысл, и девиз общества был свет и надежда; члены общества были обязаны носить кольца, на которых была выгравирована лампа».[22] Как установлено по оттиску на сургучной печати письма Пушкина П. Б. Мансурову от 27 октября 1819 года, на щитке кольца лампистов был изображен «сосуд, вроде античного светильника, незажженного, с высокой ручкой, изображающей не то змею, не то длинную птичью шею с головой».[23] Известно также, что собрат Пушкина по ложе «Овидий» В. Ф. Раевский еще в Каменец-Подольске в 1816 году имел «дружескую связь» с поручиком Приклонским, подполковником Кисловским и штабс-капитаном Губиным, и все они носили в знак политического союза одинаковые железные кольца.[24]

Масонская ритуалистика,[25] даже в том ограниченном объеме, в каком она могла представлять интерес для масонствующих русских офицеров, собиравшихся в своих ложах для вольнодумных споров и возлияний Вакху и юной Гебе,[26] потеряла ко времени написания «Вакхической песни» значение, поскольку императорским рескриптом от 1 августа 1822 года все масонские общества были распущены [27]

---

[15] В. В. Ванслов. Проблема содержания и формы в искусстве. Изд. «Знание», М., 1955, стр. 32.

[16] Л. П. Февчук. Личные вещи А. С. Пушкина. Изд. «Аврора», Л., 1970, стр. 39.

[17] Словарь языка Пушкина, т. 2. Изд. иностранных и национальных словарей, М., 1957, стр. 25.

[18] H. Battke. Geschichte des Rings. Baden-Baden, 1953; M. Mühl. Anulus pronubus. Der Ursprung des römischen Verlobungsringes und dessen symbolische Bedeutung. Dissertation. Erlangen, 1962.

[19] R. Köstler. Ringwechsel und Trauung. Zeitschrift für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung. 22. Bd. Weimar, 1933, S. 1 ff.

[20] S. Thompson. Motif-Index of Folk Literature, vol. 3. Copenhagen, 1956, p. 383 (H 94.4).

[21] Н. К. Кульман. К истории масонства в России. Кишиневская ложа. СПб., 1907.

[22] С. А. Щеглова. Переписка Я. Н. Толстого с А. И. Тургеневым. В кн.: Памяти декабристов, т. 2. Изд. АН СССР, Л., 1926, стр. 176—178.

[23] Н. О. Лернер. Кольцо Зеленой лампы. «Русская старина», 1909, т. 138, стр. 197—199.

[24] В. Г. Базанов. Владимир Федосеевич Раевский. Новые материалы. Изд. АН СССР, Л.—М., 1949, стр. 141.

[25] Принадлежащая к тому же союзу Астреи, что и кишиневский «Овидий», белостокская организация носила название «Ложа Золотого кольца» (А. Н. Пыпин. Хронологический указатель русских лож. СПб., 1873, стр. 37), что особенно красноречиво на фоне отсутствия данных о ритуалах, в целях конспирации не фиксировавшихся письменно, ср.: G. Serbanesco. Histoire de la franc-maçonnerie universelle, son rituel, son symbolisme. Paris, 1963.

[26] В. Г. Базанов. Ученая республика. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 59, 82.

[27] Поводом явилась докладная записка руководителя масонов Е. А. Кушелева Александру I от 11 июня 1821 года, где сообщается, что русское масонство руководствуется системой Шредера, именуемой Историческим союзом, и для собирания данных переписывается со всеми иностранными ложами, «стремясь все истины чистого масонства подкопать и превратить в басни»; система Шредера «самая опасная, ибо, следуя по оной, могут из христианства отпадать в деизм, от деизма

lib.pushkinskijdom.ru

и любые реминисценции этого рода вызвали бы повышенное внимание бдительной цензуры; можно думать, что в новых условиях пушкинский вакхический символ хорошо вписывался в круг общепринятых представлений об университетских кутежах — поэт, находясь в Михайловском, был в ближайшей дружеской связи с А. Вульфом, студентом молодого Дерптского университета, формировавшегося по образцу германских университетов, отличавшихся от других учебных заведений Европы именно традициями строго ритуализованных кутежей.[28] Искру вдохновения могло вызвать посещение Михайловского товарищами по лицею И. И. Пущиным и А. А. Дельвигом, когда поэт переживал состояние высокого духовного подъема.

Известен принадлежащий пушкинскому кругу перевод «Пуншевой песни» Шиллера, условно датируемый 1816 годом и переписанный, вероятно, рукою Л. С. Пушкина,[29] где стихии опьянения придается космический масштаб. В набросках к ненаписанной «Вакхической песне» В. Ф. Раевского тоже есть примечательное двустишие:

Выпьем, о други! Выпьем до дна
Бурное море вина! [30]

Имеется, как нам представляется, достаточно убедительная возможность интерпретировать смысл пушкинского вакхического обряда — рассматривать его как символическое обручение вакхантов с вином, божественной стихией, приводящей в экстатическое состояние непосредственного общения с музами. От них идет тот творческий порыв, без которого, как считали древние греки, владение техникой стихосложения ничего не дает.[31] Культовое значение виноградной лозы и вина, присущее античности и унаследованное от нее христианской литургией,[32] создает особую торжественность священнодействия в пушкинском языческом дифирамбе.

Принцип обручения человека со стихией, с *бурным морем вина*, смел и необычен, но реальная историческая аналогия, единственная в своем роде, все же существует. Венецианская аристократическая республика на протяжении многих столетий ежегодно напоминала о своем морском могуществе торжественным церемониалом обручения главы государства с Адриатическим морем, обрядом sposalizio del mare — в праздник Вознесения в присутствии целого флота гондол дож, находившийся на борту «Бучентавра», бросал в море благословленное венецианским патриархом кольцо, обращаясь к стихии со словами: «Мы обручаемся с тобой, наше море, в знак истинного и вечного владычества (Desponsamus te, mare nostrum, in signum veri perpetuique dominii)».[33] Пушкин об этом ритуале знал, сохранился черновой набросок его стихотворения на венецианскую тему:

В голубом небесном поле
Светит Веспер золотой,
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой.
Ночь полна дыханьем лавра
. . . .
Дремлют флаги Бучентавра
Море темное молчит.[34]

падать в материализм, наконец же низвергаться в атеизм» («Русская старина», 1877, т. 18, стр. 473).

[28] См.: О студенческой жизни в Дерпте. СПб., 1891; Студенческие корпорации при Юрьевском университете. Рига, 1901; Э. Э. Мартинсон. История основания Тартуского (б. Дерптского-Юрьевского) университета. Изд. ЛГУ, Л., 1954, стр. 166—169.

[29] Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года. Краткое описание, составила О. С. Соловьева. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 51 (ф. 244, оп. 1, № 1261, л. 80).

[30] В. Г. Базанов. Владимир Федосеевич Раевский. Новые материалы, стр. 134.

[31] Lexikon der alten Welt. Zürich—Stuttgart, 1965, Sp. 796, 816.

[32] G. Schreiber. Zur Symbolik, Sprache und Volkskunde des Weins. Festschrift A. Spamer. Berlin, 1953, S. 208—232; G. Schreiber. Der Wein und die Volkstumsforschung. Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 9. Bd. Bonn, 1958, S. 207—244; Ph. Rech. Inbild des Kosmos, 2. Bd. Salzburg, 1966, S. 395—466.

[33] A. da Mosto. I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata. Milano, 1960; A. Pertusi. Quedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il Medioevo. Studi veneziani, t. 7. Venezia, 1965, p. 3—123.

[34] Р. Е. Теребенина. Новые поступления в пушкинский рукописный фонд. Временник Пушкинской комиссии, 1965. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 9—14. Ср.: E. Forssman. Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts. Stockholm, 1971.

lib.pushkinskijdom.ru

Последний вопрос, связанный с интерпретацией «Вакхической песни», обусловлен противоположным по своему характеру, аполлоновским обрамлением центральной темы дионисического экстаза. В этих лишенных действия, медитативных частях стихотворения содержатся трезвые философские рассуждения о любви, искусствах, бессмертии разума, мудрости истинной и ложной, данные в предельно сжатом виде, но в том масштабе времени, который тут же указан, они продолжаются всю ночь напролет, — уже *лампада бледнеет пред ясным восходом зари.* Так бывало в античной действительности, первообразом такого композиционного решения является знаменитый «Пир» Платона,[35] где лучшие умы Афин ведут дружескую беседу на философские темы, в том числе и об Эроте,[36] а Сократ вызывает восхищение Платона способностью пить неимоверное количество вина, не теряя ясности рассудка; так было и в творческой жизни Пушкина, когда он кутил в кругу «Зеленой лампы» или в Михайловском читал с лицейским другом рукопись «Горя от ума» за бутылкой клико.[37]

Симпосий мудрых (греч. symposion — пир) — таков подтекст авторского названия «Вакхической песни», в равной степени отвечающей как мнению Цицерона, полагавшего, что дружеская беседа между образованными людьми ни с чем не сравнима по приятности, если она сопровождается вином,[38] так и складу души Пушкина, еще в 1817 году писавшего в послании к П. П. Каверину:

...Черни презирай ревнивое роптанье.
Она не ведает, что можно дружно жить
С стихами, с картами, с Платоном и с бокалом,
Что резвых шалостей под легким покрывалом
И ум возвышенный и сердце можно скрыть.

«Пир» Платона положил начало античному литературному жанру симпосия, насчитывающему 800-летнюю традицию, вплоть до Макробия,[39] и внезапно вспыхнувшему в творческом озарении Пушкина как дивный кристалл с безукоризненно отшлифованными гранями. По отзыву Белинского, в этом стихотворении — «обещающий Пушкин, но еще не Пушкин».[40] В последний период жизни Пушкин еще раз обратился к жанру симпосия, но под совершенно другим углом зрения — результатом этого явились записки под характерным названием «Table-talk» («Застольная беседа»).

Изящество замысла и блеск исполнения «Вакхической песни» говорят о том, что экзамен на интуитивное понимание духа античности молодой поэт выдержал как нельзя лучше.[41] Эту мысль хорошо выразил А. М. Горький: «Никто из современных поэтов не может, не способен написать такого великолепного гимна радости, как Вакхическая песня Пушкина».[42]

---

[35] Платон, Сочинения в трех томах, т. 2, изд. «Мысль», М., 1970, стр. 95—156.

[36] Ср.: H. Fuhrmann. Gespräche über Liebe und Ehe auf Bildern des Altertums. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung. 55. Bd. Rom, 1940, S. 78—91.

[37] И. И. Пущин. Записки о Пушкине. Письма. Гослитиздат, М., 1956, стр. 77—84.

[38] Pauly-Wissowa-Kroll-Mittelhaus. Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, 2. Reihe, 8. Halbband. Stuttgart, 1932, Sp. 1273.

[39] J. Martin. Symposion, die Geschichte einer literarischen Form. Paderborn, 1931.

[40] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 293—294.

[41] Это фактически признал единственный оппонент, В. К. Кюхельбекер, записавший в своем дневнике 1835 года, что «Вакхическая песня» относится к числу тех пушкинских стихотворений, которые «слишком *остроумны*, слишком обдуманы, обделаны и рассчитаны для эффекту, а потому... в них нет вдохновения» (Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 3, Госполитиздат, М., 1951, стр. 138).

[42] Временник Пушкинской комиссии, т. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 268.

lib.pushkinskijdom.ru

М. П. НИКОЛАЕВ

ИЗ ИСТОРИИ ПУБЛИКАЦИИ РОМАНА ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ПРОЛОГ» В ЛОНДОНЕ

Как известно, первая часть романа Н. Г. Чернышевского «Пролог» — «Пролог пролога» — впервые была издана в Лондоне в 1877 году. В вопросе о том, как рукопись романа попала из Александровского завода в лондонское издательство П. Л. Лаврова «Вперед», — еще очень много неясного. Тем более удивительно, что исследователи творчества Чернышевского не останавливают своего внимания на этих неясностях и единодушно принимают на веру общеизвестную версию о прохождении рукописи романа.

Послушаем самих исследователей. В статье «Политическая борьба вокруг напечатания „Пролога"» Н. В. Водовозов пишет: «Летом 1873 года Лопатин бежал из Томска, а в 1874 г. находился уже за границей. С ним была рукопись романа Чернышевского, которую ему удалось вывезти из России. Рукопись представляла копию, снятую в начале 70-х годов М. Д. Муравским, находившимся в ссылке на Александровском заводе одновременно с Чернышевским. Несомненно, копия была снята или по желанию самого Чернышевского, или, во всяком случае, с его согласия, так как переписать роман почти в двести страниц печатного текста потихоньку от Чернышевского, находившегося тут же, дело совершенно невозможное. Затем Муравский, отбыв свой срок каторжных работ, вывез рукопись в Россию и передал писателю Глебу Успенскому, связь которого с революционерами была достаточно известна. Перед выездом за границу Лопатин виделся с Глебом Успенским и получил от него рукопись для опубликования».[1]

Внесем некоторые уточнения фактического характера. Во-первых, Лопатин появился за границей не в 1874 году, а на год раньше. Во-вторых, копия могла быть снята не в начале 70-х годов, а несколько раньше. Мы основываемся на следующих фактах. Чернышевский 12 января 1871 года выслал с «оказией» целую пачку рукописей на имя Ольги Сократовны, в числе которых был и автограф романа «Пролог». Следовательно, копия была снята до приведенной даты. Известно и то, что М. Д. Муравский покинул Александровский завод по окончании срока каторги, в конце 1870 года.

Издательство «Academia» предпослало «Прологу» статью А. П. Скафтымова «История текста романа и принципы настоящего издания». Рукопись, указывает в ней исследователь, написана «тремя разными перемежающимися почерками. Копия, очевидно, снималась совместно несколькими лицами в условиях спешной работы».[2] А. П. Скафтымов, давая подробное описание рукописи, делая важное наблюдение над «перемежающимися почерками», имени Муравского не упоминает. Позднее, в комментариях к XIII тому полного собрания сочинений Н. Г. Чернышевского А. П. Скафтымов скажет более определенно: «М. Д. Муравский, вернувшись в Россию, передал список романа Гл. Успенскому. От Гл. Успенского эта копия была получена Германом Лопатиным, передавшим рукопись П. Л. Лаврову. По этой копии „Пролог пролога" впервые издан П. Л. Лавровым в Лондоне в 1877 году без обозначения имени автора».[3]

Итак, установлен маршрут, по которому проходила рукопись: Муравский—Гл. Успенский—Г. Лопатин—П. Л. Лавров. В дальнейшем по закону цепной реакции этот маршрут повторялся во всех статьях и диссертациях. Правда, добавлялись некоторые новые и важные детали, но они не колебали указанной версии и не разъясняли многих обстоятельств дела.

Так, можно считать установленным, что переписчиков было не три, а четыре, причем инициатива и главная роль принадлежала М. Д. Муравскому.[4] Важно и то, что рукопись содержит явные следы причастности Чернышевского к снятию копии. На это уже в свое время обратила внимание Г. П. Курточкина в диссертации о «Прологе». На оборотных сторонах листов 15, 18, 51 имеются обрывки фраз, написанных Чернышевским, на некоторых листах видна нумерация, сделанная также его рукою.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Пролог. «Academia», М.—Л., 1936, стр. XIII—XIV.

[2] Там же, стр. XIX.

[3] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. XIII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 910.

[4] Этот вопрос подробно рассмотрен в кандидатской диссертации Г. П. Курточкиной «Роман Н. Г. Чернышевского „Пролог"». Г. П. Курточкина склонна считать, что четвертый почерк принадлежит Чернышевскому. Ее поддержал В. И. Шульгин в своей книге «Очерки жизни и творчества Н. Г. Чернышевского» (Гослитиздат, М., 1956, стр. 196). Проведенное по нашей инициативе сличение почерков графологом тульской научно-исследовательской криминалистической лаборатории З. Д. Рымшиной выводов Г. П. Курточкиной и В. И. Шульгина не подтвердило.

lib.pushkinskijdom.ru

В диссертации Г. П. Курточкиной после подробного описания рукописи романа делается следующий вывод: «М. Д. Муравский, желая ускорить напечатание рукописи, передал ее писателю Глебу Успенскому, только что возвратившемуся из-за границы, где были им установлены связи с русскими революционерами-эмигрантами. Последний, в свою очередь, передал ее известному революционеру Герману Лопатину».

Внесем в данное утверждение фактическую поправку. Первый раз Гл. Успенский был за границей с 9 апреля примерно до 20 июня 1872 года, никаких связей с революционерами-эмигрантами он не устанавливал. Это произойдет несколько позднее, во второй приезд писателя за границу.

В одной из последних работ о Г. А. Лопатине имеется любопытное утверждение: «В первое время своей заграничной жизни Лопатин был занят и устройством печатания рукописи Чернышевского „Пролог к прологу", которая была вывезена им за границу. Ведя по этому поводу переговоры с некоторыми издателями, он в конце концов передал ее печатание П. Л. Лаврову».[5] К сожалению, в подтверждение выдвинутого положения никаких источников не приводится, это лишь гипотеза.

Итак, маршрут рукописи романа «Пролог пролога» требует дополнительных разысканий. Мы имеем крайние звенья единой цепочки: наличие копии, которая хранится в ЦГАЛИ, и публикацию первой части романа П. Л. Лавровым. Средние звенья цепочки распадаются.

Обратимся к конкретным обстоятельствам пересылки рукописи. Начнем с Муравского, который отбывал каторгу вместе с Чернышевским. По ходатайству матери Муравский в конце 1870 года был переведен из Александровского завода под надзор полиции в Оренбург. Здесь он продолжал вести агитационную работу, пристрастился к «хождению в народ» с целью пропаганды революционных идей. За антиправительственную деятельность 11 сентября 1874 года арестован в Челябинске, судился по процессу «193-х» и был приговорен к 10 годам каторги.[6] В ноябре 1879 года умер в Ново-Борисоглебской тюрьме (Харьковская губерния) от истощения, как свидетельствуют очевидцы.[7] Факты биографии Муравского после его перемещения из Александровского завода говорят о том, что он в начале 70-х годов не мог встретиться с Гл. Успенским в Петербурге, а последний в эти годы не бывал в Оренбурге. Следовательно, Муравский лично не передавал ему рукописи. Остается лишь предположить, что рукопись с «оказией» была послана в Петербург. Но ведь допускаемая нами пересылка могла произойти и в 1874 году, когда Лопатин уже выехал за границу.

Обратимся к следующему звену. Г. А. Лопатин, по его признанию, в третий раз бежал из Иркутской тюрьмы 12 июля 1873 года,[8] а в ноябре этого же года Ф. Энгельс в письме к К. Марксу сообщал подробности побега Лопатина из Сибири. Эти подробности он мог узнать только от самого Лопатина.[9]

В ответном письме от 30 ноября 1873 года К. Маркс писал: «Очень жаль, что славный Лопатин не застал меня; как удачно этот юноша выпутался из беды!»[10] Следовательно, в конце лета или в начале осени 1873 года Лопатин находился в Петербурге. Гл. Успенский весь этот год жил тоже в Петербурге. В принципе их встреча могла произойти, но ее, по всей видимости, не было; во всяком случае, об этом нет никаких данных. Зато известно, что в январе 1875 года Успенский находился за границей, преимущественно в Париже, и вернулся оттуда в Россию в конце августа. Вспоминая об этом времени, Успенский писал: «С Г<ерманом> А<лександровичем> я *познакомился* скоро (курсив мой, — *М. Н.*). Он жил в латинском квартале в улице близкой к „Пантеону", квартира крошечная».[11] В краткой

---

[5] В. Антонов. Герман Лопатин. Липецкое книжное издательство, 1960, стр. 86.

[6] См.: Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 507 и др.

[7] См., например: М. П. Сажин (Арман Росс). Воспоминания. 1860—1880 гг. М., 1925, стр. 115.

[8] Относительно даты последнего побега Лопатина из Иркутской тюрьмы существуют самые разные мнения. Сам Лопатин называет 12 июля, некоторые исследователи относят побег к 10 июня, другие — к 12 июня и т. д. Мне кажется, верная дата приводится И. М. Романовым со ссылкой на архивные документы. Он пишет: «4 июля 1873 года якутский губернатор получает очередное секретное предписание. В нем говорилось о бегстве из Иркутского тюремного замка Германа Лопатина, совершенном им 12 июня, и поручалось принять меры к его розыску и аресту» (И. М. Романов. Н. Г. Чернышевский в вилюйском заточении. Якутск, 1957, стр. 75).

[9] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXXIII, стр. 81.

[10] Там же, стр. 83.

[11] Летописи Государственного литературного музея, кн. IV. М., 1939, стр. 200. Е. П. Леткова, общавшаяся с писателем многие годы, в своих воспоминаниях знакомство Г. И. Успенского с Г. А. Лопатиным относит к первой поездке Успенского

lib.pushkinskijdom.ru

канве жизни и деятельности Г. И. Успенского об этом пребывании писателя за границей мы читаем: «Сближение с революционной народнической эмиграцией: знакомство с Г. А. Лопатиным, Д. А. Клеменцем, С. М. Степняком-Кравчинским и др.».[12] Если это лишь «знакомство», то, следовательно, раньше никаких встреч у Лопатина с Успенским не было. У Гл. Успенского имеется мемуарная запись «Мои дети». В ней о рукописи и о знакомстве с Лопатиным до встречи в Париже ничего не говорится, хотя и есть одно важное замечание следующего характера: «Биографию Г‹ермана› А‹лександровича› я знал раньше. Главнейшие из его жизни события были: попытка освободить Н‹иколая› Г‹авриловича› Чернышевского...»[13] Но биографию он мог знать и без личного знакомства с Лопатиным, о котором ходило немало легендарных рассказов. Успенский был в восторге от личности Германа Александровича. Известно, что 27 февраля 1875 года на литературном утре в доме П. Виардо в Париже Тургенев в присутствии Успенского и Лопатина читал рассказ «Ходоки» из «Книжки чеков» Г. И. Успенского. Успенский относил Лопатина, наряду с Тургеневым и В. Н. Фигнер, «к великим людям русской земли». Он даже думал написать повесть «Удалой добрый молодец», героем которой явился бы революционер вроде Лопатина. Арест Лопатина 5 октября 1884 года в Петербурге произвел на Успенского очень тяжелое впечатление.[14]

Впрочем, с Лопатиным дружен был не только Успенский, им восхищался и Тургенев. В его письмах часто мелькает фамилия Лопатина. Так, в письме к П. Л. Лаврову от 5 декабря 1874 года Тургенев сообщал: «Я видел здесь нашего несокрушимого юношу Л‹опати›на; он умница и молодец по-прежнему и сообщил мне много интересных фактов — светлая голова!»[15] Известно, что через Лопатина Тургенев передавал средства П. Л. Лаврову на издательскую деятельность. Однако и у Тургенева о рукописи романа Чернышевского и об издании ее Лавровым мы ничего не обнаруживаем.

Наиболее достоверные сведения о рукописи мы могли бы получить от самого Лопатина, но в его автобиографии и в других материалах об этом нет ни слова. Правда, издатель переписки Чернышевского с родными Е. Ляцкий получил, как пишет он, весьма важное свидетельство от Лопатина. «В распоряжении Лаврова, — отмечает Ляцкий, — оказался список романа, сделанный в начале семидесятых годов М. Д. Муравским, находившимся в ссылке на Александровском заводе одновременно с Чернышевским. Муравский передал рукопись Г. И. Успенскому, который вручил ее Г. А. Лопатину, доставившему ее Лаврову. Такова фактическая сторона всей этой истории».[16] Положившись всецело на заявление Лопатина, исследователи стали повторять его версию, как аксиому, не требующую доказательства, — а ведь в этой версии немало темных мест.

Весьма важно послушать самого издателя романа. В «Автобиографии» Лавров подробно рассказал о своей жизни в 70-е годы, об издательской деятельности, но о публикации романа Чернышевского не обмолвился ни словом. Только в работе «Народники-пропагандисты. 1873—1878» он отметил, что Г. Лопатин, появившись за границей, сблизился с редактором «Вперед». Будучи сотрудником в этом органе, он оказывал «самое разнообразное содействие его редакции как делом, так и советом. Ему обязана была редакция доставлением рукописи Чернышевского „Пролог к Прологу“ (1877), которую он привез из Сибири с поручением пославших рукопись напечатать ее за границею».[17]

Свидетельство Лаврова вызывает ряд сомнений. Если Лопатин привез рукопись из Сибири, то причем же тогда Г. И. Успенский? Он в Сибири в то время не был. Если Лопатин рукопись привез из Сибири, то почему же она лежала без движения до 1877 года? Возможно, Лопатин не мог найти издателя. Но ведь он и после возвращения из Сибири находился в близких деловых отношениях с М. Элпидиным,

---

за границу («Звенья», V. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 694). Этого не могло быть, так как в 1872 году Лопатин находился в Сибири.

[12] Г. И. Успенский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, Гослитиздат, М., 1957, стр. 765.

[13] Летописи Государственного литературного музея, кн. IV, стр. 200.

[14] Когда Успенский узнал об аресте Лопатина, пишет И. И. Попов в своих воспоминаниях, «он сел на стул, опустил голову на руки и, когда поднял ее, я увидел на его обычно грустном лице выражение тяжкого горя и страдания, а в глазах слезы. — Ужасно! Зачем он не уехал! Теперь от них он не вырвется... Что с ним сделают, что с ним сделают?!» (Летописи Государственного литературного музея, кн. IV, стр. 450).

[15] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. X, Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 331. Кстати заметим, что в этом же томе (стр. 709) приводится неверная дата ареста Лопатина — 1882 год, тогда как он арестован 5 октября 1884 года.

[16] Чернышевский в Сибири. Переписка с родными. Вступительная статья Е. А. Ляцкого, вып. II. Изд. «Огни», СПб., 1913, стр. XXXVII.

[17] П. Л. Лавров. Народники-пропагандисты. 1873—1878 гг. Изд. 2-е, испр., изд. «Колос», Л., 1925, стр. 68—69.

lib.pushkinskijdom.ru

который в Женеве издавал Чернышевского. Он-то не оставил бы без внимания такую находку.

Один из «лавристов», Н. Г. Кулябко-Корецкий, в своих воспоминаниях пишет, что он прибыл в Лондон 11 или 12 августа 1876 года[18] и начал работать в типографии издательства «Вперед». «Ко времени моего приезда набирался роман Н. Г. Чернышевского „Пролог пролога“».[19] Печатание продолжалось и в следующем году. В перечне книг, выпущенных издательством «Вперед», под № 18 автор воспоминаний называет роман Чернышевского. Выходные данные романа не обозначены, нужно полагать, книга появилась в первой половине 1877 года.

Кулябко-Корецкий коснулся и той борьбы, которая велась вокруг публикации романа. Из переписки А. Н. Пыпина с Лавровым по поводу издания романа мы узнаем, что слухи о предполагаемой публикации произведения Чернышевского дошли до Петербурга в январе 1877 года. Пыпин был обеспокоен и всячески стремился отговорить Лаврова от, по его мнению, необдуманного шага. «Не знаю, как могло прийти к Вам это сочинение, — писал он, — но могу уверить в одном, что ни автор, ни его семья не могли и не давали никому подобного полномочия; а я, которому Чернышевский поручал свою семью и свои дела, еще менее мог дать такое полномочие. Если кто-нибудь сказал Вам, что *мог* Вас на это уполномочить, он *лгал*, и доставка к Вам сочинения есть *кража*».[20]

А. Н. Пыпин считал, что появление романа в Лондоне ухудшит и без того тяжелое положение Чернышевского. Он советовал Лаврову уничтожить рукопись. Получив резкий ответ на свое письмо, Пыпин прекратил переписку с Лавровым по этому вопросу и обратился к посредничеству М. П. Драгоманова, который разделял точку зрения Пыпина. Протест А. Н. Пыпина был отправлен Драгомановым через Кулябко-Корецкого. Последний имел об этом разговор с Лавровым. «Как мне лично передал Лавров, — пишет автор воспоминаний, — он ответил письменно Пыпину, что редакция „Вперед“ получила рукопись романа от лица, безусловно пользующегося ее доверием, с гарантией, что рукопись передана для печати по личному желанию автора, нарушить волю которого Лавров не считал себя вправе».[21] В ответе Драгоманову Кулябко-Корецкий сообщал: «...вопрос о печатании романа Чернышевского решен был в Лондоне до моего туда приезда и... изменить это решение я не имею никакой возможности».[22] В апреле 1877 года Драгоманов сообщил Пыпину, что издатели решили печатать роман без имени автора. «Проверять путей, как попал роман, и волю автора не считают возможным», — замечает он.[23] Из этого письма явствует, что Лавров не захотел назвать имена людей, причастных к доставлению рукописи, которые он, конечно, знал.

А Пыпина эти имена особенно интересовали, и не без причины. Дело в том, что Пыпин считал рукопись, полученную Лавровым, копией с той, которая хранилась у него. Выше мы уже говорили, что Чернышевский 12 января 1871 года послал из Александровского завода пачку бумаг, в числе которых находилась и рукопись романа «Пролог». Посылка отправлена была с «оказией» и дошла по назначению. В письме, приложенном к рукописям, Чернышевский сообщал: «В ожидании переезда я перестал писать повести, которые изобретаю: при переезде чем меньше бумаг, тем лучше... Чтобы оставить при себе несколько поменьше, посылаю тебе пачку, из которой кое-что, может быть, и удобно для напечатания. Прилагаю список этим рукописям, и заметки о них — эта пачка незначительная часть приготовленного мною для печати; я выбрал только то, что не нужно мне для справок».[24]

Относительно рукописи «Пролога» в «списке бумагам» сказано: «Прошу напечатать, сколько возможно по цензурным условиям. Если уцелеет хоть половина, и то хорошо. Я писал с мыслью издать во французск. или английск. переводе».[25] Рукописи хранились у Пыпина. Он и решил, что кто-то из знакомых снял с «Пролога» копию. «Кто сделал это — не знаю, но все, кто мог, отрекаются. Совесть, должно быть, не позволяет признаваться в деянии», — сетует он в письме к Драгоманову.[26] По его заверению, рукопись читали два лица: А. А. Захарьин и Н. Я. Николадзе. Эти лица у него вне подозрений, однако Пыпин допускает, что они могли дать для прочтения своим знакомым, которые и сняли копию.

Есть полное основание утверждать, что копия рукописи романа «Пролог пролога» снималась в Александровском заводе. Инициатором и основным исполнителем этого дела был М. Д. Муравский, остальные переписчики помогали ему.

---

[18] См.: Н. Г. Кулябко-Корецкий. Из давних лет. Воспоминания лавриста. М., 1931, стр. 210.

[19] Там же, стр. 195.

[20] Чернышевский в Сибири. Переписка с родными, вып. II, стр. XLIII.

[21] Н. Г. Кулябко-Корецкий. Из давних лет, стр. 221.

[22] Там же.

[23] Чернышевский в Сибири. Переписка с родными, вып. II, стр. XLVI.

[24] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. XIV, стр. 505.

[25] Там же, стр. 506.

[26] Чернышевский в Сибири. Переписка с родными, вып. II, стр. XLV.

lib.pushkinskijdom.ru

Копия снималась с ведома и при участии автора, но не в качестве переписчика. Следовательно, предположение А. Н. Пыпина о том, что копия снята была с автографа, хранящегося у него, отпадает как несостоятельное.

В издательство «Вперед» рукопись была доставлена не позднее первой половины 1876 года. Во второй половине года уже началось печатание романа.

Желание Чернышевского видеть свой роман изданным за границей, о чем он писал родным в препроводительной к рукописям, очевидно, было известно П. Л. Лаврову, потому он так настойчиво выполнял «волю автора».

М. Д. Муравский *лично* рукопись Гл. Успенскому не мог передать, так как у них не было встречи. Это звено во всей истории публикации романа остается наиболее «темным». Возможно, оно и не прояснится, так как в те времена неумолимо действовал закон конспирации.

У Г. А. Лопатина встречи с Гл. Успенским в Петербурге в 1873 году не было, следовательно, он не мог получить от него и рукопись романа. Это могло произойти позднее. С января 1875 года Успенский находился за границей, откуда он вернулся в конце августа. Проживал он преимущественно в Париже, где познакомился с Г. А. Лопатиным и другими политическими эмигрантами. В начале августа Гл. Успенский ездил в Лондон и познакомился с Лавровым. Результат знакомства не замедлил сказаться. В январе 1876 года в журнале «Вперед», который редактировал Лавров, появился очерк Успенского «Шила в мешке не утаишь». Не исключена возможность, что во время встречи шла речь и о рукописи романа Чернышевского.

В конце апреля или в начале мая 1876 года Успенский снова приехал в Париж, где находилась его семья. В данный приезд, как нам кажется, Успенский привез рукопись и передал ее Г. Лопатину, а последний доставил П. Л. Лаврову. Известно, что к этому времени дружеские связи Успенского с Лопатиным углубились, окрепли. У него появился замысел написать повесть, о чем узнаем из письма к Н. К. Михайловскому: «Повесть, которую пишу — автобиография, не моя личная, а нечто вроде Л‹опатина›».[27] В декабре 1876 года Успенский пишет Лопатину дружеское письмо, в котором рекомендует ему для знакомства своего «старого приятеля Андрея Васильевича Каменского».[28]

Допустим и другой вариант. Передача рукописи могла произойти в России, где Успенский находился с конца августа 1875 года и до конца апреля 1876 года. По воспоминаниям Лаврова[29] нам известно, что Лопатин нелегально приезжал в Россию почти каждый год. Не исключена возможность, что именно в эти месяцы Г. Лопатин был на родине и встречался с Гл. Успенским.

Как видим, версия о прохождении рукописи романа «Пролог» от Александровского завода до Лондона содержит много таинственных мест. Оказывается, «аксиома» требует доказательства.

Бесспорно одно: история публикации романа Чернышевского в Лондоне свидетельствует, во-первых, о том, что к ней причастны были многие лица, и, во-вторых, о популярности имени автора романа, о стремлении учеников и последователей Чернышевского сделать его произведения достоянием европейского читателя. Известно, что на книжной полке К. Маркса имелся роман Чернышевского «Пролог пролога», изданный в Лондоне.[30]

И. А. ГОНЧАРОВ — ЧЛЕН РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО КОМИТЕТА СБОРНИКА «СКЛАДЧИНА»

(ПУБЛИКАЦИЯ А. Д. АЛЕКСЕЕВА)

В 1873 году голод охватил Самарскую и близлежащие губернии Поволжья. Положение голодающих вызвало глубокое сочувствие в среде петербургских литераторов. В связи с этим 15 декабря на квартире В. П. Гаевского, одного из активнейших деятелей Литературного фонда, состоялось собрание писателей, на котором было решено издать в пользу пострадавших от голода литературный сборник «Складчина». Редактором сборника был избран И. А. Гончаров. Правда, вскоре он от этой обязанности отказался «по болезненности, неуменью и совершенной непригодности к этому делу», и на следующем собрании, состоявшемся 19 декабря, по его пред-

[27] Г. И. Успенский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, стр. 291.
[28] Там же, стр. 294.
[29] См.: П. Л. Лавров. Герман Александрович Лопатин. Изд. «Колос», Пгр., 1919, стр. 42—43.
[30] См.: Евгения Таратута. На моей книжной полке. В кн.: Прометей, т. 7. Изд. «Молодая гвардия», М., 1969, стр. 38.

lib.pushkinskijdom.ru

ложению был избран редакционно-издательский комитет сборника в составе шести человек, в который, кроме Гончарова, вошли Н. А. Некрасов, А. А. Краевский, А. В. Никитенко, П. А. Ефремов и кн. В. П. Мещерский.

В конце марта 1874 года сборник «Складчина» вышел из печати. В нем приняло участие 48 литераторов, не считая тех, произведения которых по различным причинам были отвергнуты. Состав участников сборника был весьма разнообразен как по степени их художественного дарования, так и, в особенности, по направленности общественно-политических воззрений. Наряду с Некрасовым, Тургеневым, Гончаровым, Островским, Достоевским, Салтыковым-Щедриным в сборнике приняли участие писатели, имена которых почти не появлялись в печати. На страницах сборника, «как на нейтральной почве», соседствовали произведения Некрасова и Болеслава Маркевича, Тургенева и князя Мещерского, Победоносцева и Салтыкова-Щедрина — случай едва ли не единственный в истории все более и более социально дифференцировавшейся русской лутературы.

В обязанность И. А. Гончарова как одного из членов редакционно-издательского комитета входил прежде всего отбор поступавших для сборника произведений как с качественной, так и с цензурной стороны. Он давал о них заключения: в устной форме — на заседаниях редакционного комитета, и в виде писем, адресованных в комитет.

Ниже эти письма публикуются.

Все приводимые нами письма хранятся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ф. 357, оп. 2, № 90).

Известны еще два письма И. А. Гончарова в комитет «Складчины» — одно, от 10 января 1874 года, не представляющее какого-либо интереса, хранится в архиве Ленинградского отделения Института истории АН СССР (в коллекции автографов Н. П. Лихачева); оригинал второго, уже публиковавшегося (см.: Материалы юбилейной гончаровской конференции. Ульяновск, 1963, стр. 273), находится в Государственном литературном музее (Москва).

1

В комитет по изданию сборника «Складчина»

от Гончарова.

Рассмотрев данные мне стихотворения, я нахожу *безусловно одобрительными* к помещению в сборнике следующие:

1. «Вечный жид», перевод из Беранже, с примечаниями, г. Курочкина.
2. Из «Корсара» Байрона, перевод г. Гербеля.[1]
3. Три стихотворения г. Полонского: а) «Мой ум подавлен был тоской», b) «Блажен озлобленный поэт» и с) «Молчи, минутного покоя не тревожь». Эти стихотворения сообщены мне автором для прочтения и передачи в сборник.

Затем следуют стихотворения сомнительного свойства в литературном или цензурном отношениях.

4. Лучшее из них «Panis et labor» (г. В. Орлова),[2] начинающееся так:

«Работы, работы, работы!
Не денег, не хлеба, труда»

Оно написано хорошо, сильно, но, к сожалению, в него вкрался неприятный стих, отмеченный мною карандашом. Автора здесь нет: не знаю, найдет ли комитет нужным сноситься с ним в Москву для замены стиха другим? Кроме того, может быть, стихи эти будут отнесены к тенденциозным, хотя цензуре привязаться здесь не к чему.[3] Стихотворение это недлинно: можно бы было, если останется время, прочесть, как его, так и следующие, и вообще подобные им, сомнительные — в комитете или в другое время, между двумя-тремя членами сообща — чтобы не откладывать до следующих заседаний. Это может протянуться долго.

5. «Псков», стихотв‹орение› Н. Вроцкого. (*Примечание.* Комитет поручил мне передать это стихотворение г. Стасюлевичу, к которому оно было первоначально адресовано автором, что я и исполнил. Но г. Стасюлевич, возвратив мне его, просил напомнить А. А. Краевскому, что стихи переданы им последнему лично именно

---

[1] Отрывок из первой песни «Корсара» Байрона — «Последнее прости» («Взбираясь на скалу извилистой тропой. . .»).

[2] Автор стихотворения — малоизвестный поэт и переводчик 1870—1880-х годов Владимир Иванович Орлов, сотрудничавший в журнале «Вестник Европы».

[3] Если появившееся в «Складчине» стихотворение предварительно не подверглось изменениям со стороны цензуры, то можно предположить, что отмеченные Гончаровым стихи были:

Работы! . . Семья, малолетки! . .
Не с голоду ж им помирать?

lib.pushkinskijdom.ru

потому, что редакция «Вестн‹ика› Европы» не приняла их в этот журнал и по просьбе автора передает в «Складчину»).

Стихотворение «Псков» тоже сильно написано и могло бы произвести эффект, но местами в нем есть какие-то неясные намеки, которые могут показаться ценсуре очень нецензурными. Там между прочим говорится об утраченной древней грамоте на вольность и самой вольности, намекается на невидимого, но злого врага России (невежество, кажется), и выражается уверенность, что настанут (и скоро, по мнению автора) лучшие дни, когда народ выучится сам читать ту грамоту и узнает из нее о своих правах и обязанностях и не станут тогда брать с него лишнее, он будет сам знать, что платить и т. д., а *пока*, заключает автор:

Над Псковом нависла тяжелая мгла,
На душу народа она налегла,
И разум тревожит, и сердце щемит,
И только о голоде им говорит.[4]

6. Из трех стихотворений г. Пушкарева[5] (доставленных г. Курочкиным) — «Совет», «Женщине будущего» и «Перед ночлегом» — можно бы, кажется, напечатать последнее. В нем есть юмор. В нем ямщик доказывает седоку, что учитель или, по его словам, *въучитель*, должен ученикам внушать науку розгой, а взрослым дубьем — с большим успехом. Остальные два тенденциозны — одно из них, «Совет», есть подражание известному стихотворению Некрасова «Живя согласно с строгою моралью»,[6] только гораздо резче и, конечно, хуже их написано, а в другом, «Женщине будущего», есть два очень нецензурные стиха. Но все три написаны, однако, очень недурно.

7. Тетрадка стихов под заглавием «Ей» — никуда не годится и к литературе не относится. Автор неизвестен: кажется, женщина. Это ученические опыты, ряд плохо рифмованных строк, без всякой меры, где иногда трудно добраться смысла.

Все вышеозначенные стихотворения при этом прилагаются.

И. Гончаров.

19 января
1874

2

26 января 1874

В комитет по изданию сборника «Складчина»

от Гончарова.

1. «Клара», драма в одном действии, соч. Иосифа Корженевского. Перевод с польского А. Т.

Это, вероятно, юношеское произведение польского писателя — просто, незатейливо, местами свежо, но все вместе довольно бледно. Какой-то граф обольстил дочь небогатого своего соседа и потом бросил ее с ребенком. Впоследствии, встретив этого ребенка в лесу, был тронут, раскаялся и загладил свою вину.

Переведено недурными стихами: видно, что у автора перо бойкое и привычное. Если б недостало материала, то можно к этой драме воротиться: а так, безусловно говоря, она слаба. Автор не выставил полного имени.[7]

2. «Два инквизитора», из трагедии Никколини «Антонио Фоскарини», перевод Никол‹ая› Курочкина.

Гг. Никитенко и Некрасов оба читали этот отрывок — и Александр Вас‹ильевич›, помнится, не нашел в нем причин не помещать его в сборник, а Николай Алексеевич положительно одобряет его. Мне остается затем только согласиться с ними. Я возражал лишь против того, чтоб не показалось странным появление отрывка из неизвестной нашей публике драмы.

3. «Октябрьская ночь» (Альфреда де Мюссе).

Это довольно болтливый разговор поэта с музой, в котором поэт клянет женщину, изменившую ему и погрузившуюся в разврат. Муза старается успокоить и утешить его, и успевает.

Я не помню оригинала, но, вероятно, у Ал. Мюссе многословие выкупается силою стиха, как почти везде у него, а здесь стихи — только гладки, плавны, но силы нет.[8]

---

[4] Стихотворение «Псков» в «Складчине» не появилось. Вошло в книгу А. А. Навроцкого (Н. Вроцкого) «Сказания минувшего. Русские былины и предания в стихах» (СПб., 1897).

[5] Николай Лукич Пушкарев (1841 или 1842—1906) — поэт, драматург и переводчик. Ни одно из присланных им стихотворений в «Складчине» не появилось.

[6] Имеется в виду стихотворение Н. А. Некрасова «Нравственный человек» (1847).

[7] Перевод драмы И. Корженевского в «Складчине» не появился.

[8] Перевод в «Складчине» не появился.

lib.pushkinskijdom.ru

Две басни:

4. «Зеркало и книга» и «Медведь-плясун» г. Петра Апохалова.

Обе плохо написаны и одна — нецензурна. Мужик, продев кольцо медведю в нос, заставляет его плясать. Другие, дикие медведи, глядя на пляску, насмехаются над Мишкой. Мораль: не те подлецы, кто пляшет с кольцом, а те, кто гнет других в кольцо.

Из самодурства, для забавы,
Мы — власть, мы — сила — тем и правы! —

заключает автор. Печатать — неудобно.[9]

И. Гончаров.

3

29 янв. 1874

В комитет по изданию сборника «Складчина»

от Гончарова.

Представляю при этом следующие, прочитанные мною по поручению комитета сочинения в прозе и стихах.

1. «Город», Н. Щедрина.

Про этот очерк нет надобности распространяться. Остается принять и благодарить автора. Нецензурного нет ничего.

2. «Помещичий обед». Отрывок г. Авдеева.

Этот отрывок или глава из романа, напротив, сильно противоречит правилам о печати.

Там в каком-то городе за обедом один из гостей рассказывает про помещика Куролесова следующее. Он, т. е. Куролесов, склонил причт какой-то церкви похоронить его любимую сучку «по обрядам». Потом, чтобы замять это дело, он подделался к архиерею, обнаружил раскаяние и даже выпросил, чтобы к нему послали в имение, для его назидания, старца из монастыря. Послали отца Паисия. Помещик узнал, что о. Паисий охотник до водки и что он, между прочим, отлично свищет соловьем. Продержав его у себя несколько месяцев, он пригласил архиерея к себе обедать и за десертом предложил ему послушать в саду пение соловья. Когда гость захотел посмотреть певца, хозяин отдернул занавеску — и там представилась глазам огромная клетка и в ней отец Паисий.

Я нарочно в нескольких словах выписал содержание отрывка, чтобы комитет мог убедиться, до какой степени он неудобен для сборника. Написан он с известным всем уменьем автора.

Так как имя и произведение г. Авдеева желательно бы приобрести для сборника, то я полагал бы нужным — теперь же, немедленно препроводить этот отрывок к автору, с покорнейшею просьбою заменить его другим, не нару‹ша›ющим правил о печати, которые г. Авдееву, как автору, пишущему давно, не могут быть неизвестны.[10]

3. «Еще роман». Соч. г-жи Июльской.[11] Это весьма слабое произведение, по содержанию неправдоподобное, по языку бледное, вялое, так что не достает терпения дочитать до последних страниц.

4. Из поэмы «Калики перехожие», соч. Акутина,[12] в стихах.

Это какая-то аллегория о голоде, постигшем деревню Пустобаевку, присланная из Самары. Написана она сказочным размером — очень слабо, и ничего в ней нет, кроме намека на то, что всем известно, что крестьяне разорены, продали скот, земледелия нет и все стали нищими. Печатать не стоит.

5. Басни «Хмель и Малина», «Индюк-министр» и «Хвостик», соч. А. Х. Франка.

Басни эти не дурны (конечно, при этом не надо помнить о Крылове и др.) — особенно басня «Хвостик». Я прошу позволения прочесть ее вслух в комитете как более оригинальную и живую, нежели другие две. Из последних «Хмель и Малина» очень растянута, а «Индюк-министр» не совсем удобен и в цензурном отношении.

Впрочем этими баснями дорожить нельзя: их можно (т. е. одну какую-нибудь) принять в случае большого недостатка в стихах, чего, кажется, не предвидится.[13]

6. А. Н. Майков доставил ко мне прилагаемые при сем при его письме четыре стихотворения своего сочинения для сборника «Складчина» под заглавием:

---

[9] Имя Петра Ивановича Апохалова (1810—1874) в литературе осталось неизвестным, басни его в «Складчине» не появились.

[10] Отрывок М. В. Авдеева в «Складчине» напечатан не был.

[11] Мария Июльская — малоизвестная писательница 60—70-х годов, писавшая преимущественно для детей. «Еще роман» в «Складчине» напечатан не был.

[12] Дополнительных сведений о самарском поэте Иване Акутине отыскать не удалось, отрывок из поэмы в «Складчине» не появился.

[13] Две басни Александра Христиановича Франка («Хвостик» и «Индюк») были опубликованы в «Складчине».

lib.pushkinskijdom.ru

a) «У памятника Крылова», b) «Менуэт, рассказ дедушки», c) «В степях» и d) «Вопрос».

Сверх того он же прислал мне прилагаемое стихотворение г. Тимофеева под заглавием «11 января 1874 года».[14]

По краткости этих пьес их можно прочесть в заседании комитета.

И. Гончаров.

NB Сегодня, 30 января, Я. П. Полонский доставил ко мне, при письме, еще свое стихотворение для «Складчины», при сем прилагаемое, под заглавием «Из Бурдальона». Он же уведомляет меня, что г. Тургенев прислал к нему свое сочинение для сборника.

4

3 февр. 1874.

В комитет по изданию сборника «Складчина»

от Гончарова.

При этом прилагаются присланные мне для прочтения материалы для сборника:

1. «Живые мощи», рассказ г. Тургенева. Доставил Я. П. Полонский и просил, по желанию автора, напечатать приложенное к рассказу письмо (от г. Тург‹енева› к г. Полонскому) «в виде предисловия шрифтом помельче текста» и отпечатать шесть отдельных оттисков для автора.

Рассказ «Живые мощи» очень хорош, нецензурного ничего нет. Заглавие («Живые мощи») упоминается только однажды в рассказе — и больше ничего нет. Так прозвали мужики одну высохшую от болезни девушку.

2. «Заметки о Пушкине» Н. Страхова.

Это легкая характеристика поэзии и языка Пушкина, читаемая с большим удовольствием, особенно до тех пор, где автор пускается в общие определения поэзии. Последнее слабее, но во всяком случае статья эта — очень хорошее приобретение для сборника. Ничего противного правилам о печати — нет.

3. «Из заметок проезжего. Отрывок. 1845—1847 г.» г. Погосского.

Живой, интересный и умный рассказ. Напрасно автор назвал его отрывком: он сам по себе составляет целое. Автор доставил первую половину, прося сказать ему «годится ли». Я, с разрешения комитета, уведомил его, что рассказ его составит капитальное приношение в сборник, и просил, по окончании, доставить вторую половину. Первая часть, составляющая приблизительно около одного печатного листа, пока осталась у меня.

4. «Гаремская свадьба в Каире дочери Египетского хедива. (Из письма дамы, бывшей на свадьбе)» — Н. Розанова.[15]

Неизвестно, кого считать автором: письмо писала дама, а под статьей подписался г. Розанов?

В *примечании* г. Розанов говорит, что это письмо было уже напечатано в газете в Вене и переведено (им?) на русский язык. По этой последней причине, кажется, уже неудобно напечатать в сборнике письмо, как бывшую уже в печати газетную статью, кроме того, что она и не совсем складно написана или переведена.

В заключение нужным считаю заявить о нижеследующем.

Из числа одобренных в прошлом заседании комитета стихотворений я прочел стихотворение «Пленница», перевод г. Буренина — в подлиннике. По-французски оно называется не «Pétroleuse», как назвал его кто-то, по замечанию Н. А. Некрасова, в другом переводе, а «Femme blessée qui passe», но написано сильно и раздражительно. Это из «L'année terrible» В. Гюго. Кроме того, я слышал, что оно было будто бы уже в печати по-русски: только не могли мне сказать, в чьем переводе — г. Буренина или другом? [16]

Прежде нежели это стихотворение, а также и некоторые другие, например две принятые басни г. Франка («Индюк» и «Хвостик») — будут внесены в журнал заседания, я полагал бы нужным препроводить их к А. В. Никитенко, как более всех опытному в цензурном деле члену, для прочтения, так как он тогда, по болезни, не был. Вероятно, он успеет пробежать их до заседания в среду.

Наконец, добавлю, что по поручению комитета я сносился, сначала письменно, потом лично с г. Лесковым, с просьбою исполнить выраженное им в общем собрании литераторов желание участвовать своим приношением в издании сборника.

---

[14] Стихотворение А. В. Тимофеева (1812—1823) «11 января 1874 года» в сборнике не было напечатано. Вместо него были опубликованы стихотворения «Долг» и «Спаситель на двух морях».

[15] Произведение Н. Розанова в «Складчине» не появилось, сведений об авторе найти не удалось.

[16] Более ранний перевод «Femme blessée qui passe» неизвестен.

lib.pushkinskijdom.ru

Он выразил крайнее и совершенно искреннее сожаление, что не может принять участия в этом издании, в чем я в разговоре с ним убедился вполне.

И. Гончаров.

По запечатании пакета с этими статьями, я получил [статью] от генерала барона Ф. Ф. Торнова,[17] прочел и прилагаю при сем:

5. «Из воспоминаний бывшего кавказца» — его сочинения. Это оригинально и занимательно рассказанные два-три подвига казаков из войн на Кавказе. Очень хорошо для сборника, только можно бы попросить автора исключить две-три строки, отмеченные карандашом.

И. Гончаров.

5

13 февр. 1874.

В комитет по изданию сборника «Складчина»

При этом представляются:

1. «Маленькие картинки (в дороге)» г. Достоевского.

Это ряд маленьких очерков, умных, оригинальных, талантливых. Тут только одна половина. Автор другую половину обещает прислать через два или три дня, в субботу.

2. «Заметки проезжего», очерк г. Погосского.

Это вторая половина и окончание того, что представлено в комитет. Она менее обработана, нежели первая, но также игриво и умно написана, как та. Автор хочет исправлять ее еще и в корректуре.

3. «Красная Рамень», г. Гацпиского.[18]

По мысли и цели статья эта была бы как нельзя более кстати для сборника «Складчины» в пользу голодающих — служа типическим образчиком описания способов продовольствия не одной только описанной автором Раменской волости, но приблизительно и других волостей приволжских губерний.

К сожалению, это собственно не статья для журнала или книги, назначаемой для большой массы безразличных читателей, а почти совершенно голая и сухая статистическая записка, где автор, изложив подробно до мелочей географию волости, с названием каждой деревни, села, выселка, показав число душ и количество надела и приведя таблицы этого, занимающие несколько страниц, входит в мелочное перечисление способов промышленности, ремесл, счетом приводит выработку товаров, плату за нее, вдается в исчисление даже орудий производства и продуктов, например, исчисляет все роды гвоздей, вырабатываемых на кузницах, и т. п. И только на двух-трех последних страницах делает несколько общих и поверхностных выводов.

Я не знаю, насколько покажется занимательною в популярном издании такая статистическая записка, составленная, впрочем, мастером своего дела.

4. «Кто убийца или История пяти тысяч», г. Прысевского (из Вологды).

Это грамотно написанная история убийства, но весьма слабая в литературном отношении.[19]

И. Гончаров.

6

19 февраля 1874.

В комитет по изданию «Складчины»

При этом прилагаются:

1. Статья под заглавием «Василий Игнатьевич Живокини», соч. г. Боборыкина. (Прислана при письме к Н. А. Некрасову из Рима).

Отлично, умно и тепло написанная характеристика Живокини, как человека и как актера. Очень верно и точно анализированы род, свойство и значение таланта актера — и вообще много высказано в статье мыслей, наблюдений и заметок о сценическом искусстве. Это прекрасное приобретение для «Складчины». Объемом будет не меньше листа — писано мелко и сжато.

2. «Из воспоминаний и рассказов о морском плавании» [20] И. Гончарова.

Состоит из маленьких семи глав или параграфов, и 28 листков и полулистков широкого и разгонистого почерка.

---

[17] Федор Федорович Торнов, барон (1810—1890) — военный агент в Вене, член Военно-ученого комитета.

[18] Без сомнения, статья принадлежит А. С. Гацисскому (1838—1893) — этнографу, статистику и экономисту, известному исследователю Нижегородского края. В «Складчине» статья не появилась.

[19] Рассказ в «Складчине» не появился.

[20] В последующих публикациях очерк имел название «Через двадцать лет».

lib.pushkinskijdom.ru

Если будет принята, то, вероятно, займет место около одного печатного листа, а может быть и немного более, до $1^1/_2$ листа.

3. Узнать было бы полезно от князя Мещерского о том, пришлет ли обещанную статью г-жа Кохановская, так как он заявил о ее желании участвовать в сборнике.

И. Гончаров.

7

20 февр. 1874.

В комитет по изданию сборника «Складчина»

от Гончарова.

Три повести:

1. «Хай-девка» (неоконченный эпизод) А. Потехина. Очень хороший очерк крестьянской бойкой девушки, с картиною нравов деревенского быта. Автор пишет к Андр‹ею› Алекс‹андровичу› Краевскому, что если успеет дописать до 22 числа, то пришлет и окончание эпизода. Очень бы желательно иметь конец, но и без него очерк составляет особое и очень хорошее целое. Остается скорее отдать его в типографию.

2. «Обманчивые надежды (картинки с натуры)» В. Никитина, доставленные ко мне от Н. А. Некрасова.

Никаких тут картинок с натуры нет, ибо под «картинкой» надо разуметь что-нибудь нарисованное карандашом или написанное кистью — с некоторым уменьем. Это простой, довольно скучный (без всякой рисовки) и незанимательный рассказ о том, как крестьянский мальчик привезен был в столицу, учился у перюкмахера, потом отдан был в солдаты. Литературного достоинства в рассказе очень мало — он слишком бы разнился от всех прочих произведений беллетристики, уже поступивших в сборник.[21]

3. «Фрески Каульбаха в Берлинском музее».[22] Очень умная и тонкая оценка значения этих фресков, но, к сожалению, представляющая некоторые, тоже тонкие, цензурные неудобства.

Смысл статьи тот, что фрески Каульбаха представляют собою пять главных моментов исторического развития человечества и что Каульбах не выполнил этой задачи, взяв первым моментом мифическое рассеяние языков по лицу земли и последним — реформацию — причем намекается (например на стр. 10, 11) о мистицизме, о *традиционных* убеждениях (т. е. религиозных) — и что история развития общества совершается помимо всего этого, как указывает новейшая социология и т. п.

Не знаю, насколько удобно это для нашего сборника: попросить бы прочесть еще А. В. Никитенко, и если он одобрит, то изменив как-нибудь отчеркнутые на стр. 10 и 11 места, может быть, сборник мог бы приобрести очень хорошую статью.

И. Гончаров.

8

26 февр. 74.

В комитет по изданию сборника «Складчина»

от Гончарова.

Почтенный сочлен наш, князь В. П. Мещерский, приносит в дар сборнику образчик нового (у нас, по крайней мере) рода литературы. Я не беру на себя критической оценки произведения автора: перо его довольно известно всем членам комитета. В цензурном отношении тоже решать не берусь по новости предмета. Это должно быть решено всем комитетом *соборне*.

И потому я покорнейше просил бы прочесть главы из романа-*хроники* «Люди мира» — всех господ членов — Андр‹ея› Алекс‹андровича›, Алекс‹андра› Васил‹ьевича›, Нико‹лая› Алекс‹еевича› и Петра Алекс‹андровича› — всех!

А пока рукопись будет обходить всех нас, можно бы предварительно попросить князя Мещерского иметь в резерве что-нибудь другое для «Складчины» на случай, если бы комитет затруднился (как я опасаюсь) помещением этих глав.

Я считаю, однако же, обязанностию сказать, о чем идет дело в отрывке из романа-*хроники* и почему я не умею решить, удобны ли они в цензурном отношении или нет.

В первых главах автор описывает впечатление, произведенное взятием Севастополя, и патриотические чувства, возбужденные этим событием в обществе и

[21] Автор рассказа Виктор Никитич Никитин (1839—1908) — малоизвестный писатель второй половины XIX века. Рассказ вошел в сборник В. Н. Никитина «Разнообразие» (СПб., 1895, стр. 41—79).

[22] Автором статьи был философ-позитивист Владимир Викторович Лесевич (1837—1905). Статья была опубликована в сборнике.

lib.pushkinskijdom.ru

в народе. Здесь являются у него представители двух партий: николаевцы и люди нового царствования, *люди мира*. В числе лиц романа является ныне царствующий государь, с покойным цесаревичем: как они выезжают верхом из Аничкова дворца, как государь задумчив, грустен. Автор объясняет за него мысли и чувства, какие волнуют его душу.

«Бедный царь! Как жалко его! Pauvre Empereur!» — слышится беспрестанно в романе с разных сторон.

Потом автор приводит беседу графа Орлова и графа Нессельроде о падении Севастополя, о войне, о настроении войска.

Наконец, вечер у велик‹ой› княгини Елены Павловны. Она не названа, но я полагаю, что между образованными людьми, не только в Петербурге, но и везде в России, нет ни единого человека, который бы не знал об этих вечерах — и главное — который бы не узнал в княгине Александре Павловне великую княгиню, а в князе Ленском князя Оболенского, в хозяйке дома княгиню Одоевскую, в старичке-поэте, в очках, с длинными волосами, произносящем умные сентенции, Ф. Ф. Тютчева,[23] потом Толстых и других гостей.

Теперь спрашивается: все то, что говорили между собой граф Нессельроде и граф Орлов и потом все сказанное на вечере у княгини ею самой и ее гостями — действительно было сказано ими или сочинено автором? Оба эти графа и великая княгиня — исторические личности, и все, что они думали и говорили о таком событии, как Крымская война, принадлежит мемуарам и истории вообще — или, наконец, может составлять семейную хронику. В таком случае нужны какие-нибудь исторические свидетельства, удостоверяющие подлинность сказанного, и выдавать их за роман не следует.

Если же это все сочинено автором — чтобы *создать* характеры таких личностей, как графы Орлов и Нессельроде, то вот именно это и составляет для меня камень цензурного преткновения.

Я понимаю, что можно писать биографии людей, когда живы их дети, когда еще не остыло место после них и когда удобно собирать по горячим следам разные факты, подробности их жизни и проч. Факты говорят за себя, и их не опровергнешь. Но создавать характеры исторических деятелей искусственно, посредством фантазии, когда почти живые образы их присутствуют в детях, друзьях и проч., — это, кажется, невозможно. Это поведет за собой ряд споров, претензий, возражений и жалоб. Например, у автора в разговоре графа Орлова с графом Нессельроде является и характеристика этих обоих лиц: графа Орлова — очень симпатичная, патриотическая, а Нессельроде является трусливою, уклончивою личностью. Если автор выдумал этот разговор, то он подвергается обвинению в клевете или диффамации против знаменитого дипломата, а если он его слышал и привел подлинные слова гр. Нессельроде, то где удостоверение подлинности этого?[24]

Наконец, многие гости, бывавшие на вечерах у вел‹икой› княгини — и обе фрейлины, принимавшие гостей, — все здравствуют — и могут протестовать, что их затронули.

Что касается до введения в роман царствующего государя — то на этот счет у меня нет никаких соображений. Я не знаю цензурных правил, какими руководствуются теперь в подобных случаях, а прежде, бывало, о государе и вообще об императ‹орской› фамилии нельзя было сказать ничего без разрешения министра Импер‹аторского› двора.

Выше я сказал, что это образчик нового рода литературы: действительно новый у нас. Граф Лев Толстой тоже взял главной темой романа «Война и мир» войну 12-го года, но *спустя 60 лет*, когда не стало потомства — когда события и лица приобрели монументальные очертания и стали доступны для искусства.

То, что предлагает князь Мещерский, составляет нечто вроде интимных мемуаров о недавней, свежей, еще не заключившейся для современников эпохи, о лицах, событиях и разговорах, которые, т. е. события и разговоры, настолько могут быть интересны для известного круга, насколько они подлинны и достоверны — ибо вымысел в таком близком, недавнем времени — о лицах и событиях всем знакомых — не имеет никакой ценности.

Но все-таки я не решаю сам вопроса об отрывках князя Мещерского: что скажет комитет?[25]

И. Гончаров.

---

[23] Описка в инициалах. Нужно: Ф. И. Тютчев.

[24] Опасения И. А. Гончарова, в прошлом опытного цензора и члена Главного управления по делам печати, были вполне обоснованны — одна из статей действующих законов о печати гласила: «Когда пропущенные цензурою книги, эстампы, рисунки, ноты с словами и т. п. заключают в себе что-либо неприличное или оскорбительное для чести какого-либо лица, то виновный в том цензор, смотря по обстоятельствам дела, подвергается или замечанию, более или менее строгому, или выговору, также более или менее строгому» (Законы о печати. СПб., 1873, стр. 203).

[25] Главы из романа-хроники «Люди мира» кн. В. П. Мещерского в «Складчине» не появились. Вместо них был помещен очерк «Наброски карандашом. Из современных этюдов „Мои друзья“. Петр Афанасьевич Сусликов».

lib.pushkinskijdom.ru

9

27 февр. 74.

В комитет по изданию сборника «Складчина»

от Гончарова.

«Словесная кроха хлеба», госпожи Кохановской.

Очерк этот относится к разряду того псевдоисторического рода, которого образец госпожа Кохановская представила однажды в своем «Рое», напечатанном, если не ошибаюсь, в газете «День» или «Москва», у г. Аксакова.[26]

Тут все натянуто, поддельно и неверно: характеры, понимание эпохи, аффектация в приемах, сочиненный, quasi-старинный язык.

Жаль, что талантливая писательница, вместо этого поддельного антика, не подарила в «Складчину» какой-нибудь очерк из малороссийской природы, быта, нравов, в чем она (например, в «Гайке») обнаружила так много силы.

Но делать нечего: имя автора само отвечает за себя и от нее — «всякое деяние благо», тем более что комитет наш очень старательно добивался ее участия в сборнике. Рассказ этот имеет своего рода анекдотический интерес и без сомнения найдет многих читателей, хотя в фабуле его не все ново. Тут обиженный богатым соседом своим, майор Ситников, приезжает в Петербург искать суда, впадает в нищету и пользуется ежедневно открытым для всякого приходящего столом у богатого князя Щербатова, который, узнав о его деле, доводит о нем до сведения императрицы Екатерины.

Это повторение подобного же события (о котором кто-то, кажется, уже написал рассказ) в Москве, где, если не ошибаюсь, граф Разумовский тоже держал открытый стол ежедневно на сто человек. На эти обеды стал ходить ограбленный управляющим графа (именем последнего) его бедный сосед — и граф точно так же узнал от него о его деле и возвратил ему не только отнятую часть, но вдвое больше, и при этом подарил и грабителя, крепостного своего управляющего.

Во всяком случае, я полагал бы напечатать рассказ г-жи Кохановской без предисловия, написанного довольно напыщенным и местами не совсем понятным языком, о чем нужно бы было испросить ее согласие.

В самом предисловии заключается и естественный повод обратиться к ней об уничтожении предисловия, не оскорбляя ее самолюбия: она тут распространяется о голоде самарцев, а об этом, после некоторых правительственных заявлений и мер, упоминать становится неудобно.

И. Гончаров.

P. S. Если она согласится выключить предисловие, тогда нужно просить ее и изменить заглавие.[27]

И. Г.

ПИСЬМА А. А. ФЕТА К А. В. ЖИРКЕВИЧУ

(ПУБЛИКАЦИЯ И. А. ПОКРОВСКОЙ)

19 декабря 1890 года А. В. Жиркевич посетил в Ясной Поляне Л. Н. Толстого.[1] «Я никогда не думал, что встречу в Толстом такую яркую правду, такую силу веры, такое любящее сердце, такую порядочность в отношении к людям. Это — лучший человек нашего века в России», — записал он в дневнике 21 декабря 1890 года. А 20 декабря, переполненный только что увиденным и услышанным в Ясной Поляне, Жиркевич был у А. А. Фета в Москве и поделился с ним своими впечатлениями. Услышать о Толстом, о Софье Андреевне — своих старых друзьях — было приятно Фету. В письме к С. А. Толстой Фет красочно передал рассказ ее недавнего гостя. Очень скоро пришел любезный ответ от Софьи Андреевны, на которую А. В. Жиркевич произвел хорошее впечатление. А в дневнике своем приезд

---

[26] Имеется в виду повесть Н. Кохановской (Н. С. Соханской) (1825—1884) «Рой — Феодосий Саввич на спокое», опубликованная в газете «День» (1864, №№ 5—13, 15).

[27] Рассказ был напечатан в «Складчине» без предисловия и без изменения заглавия.

[1] Дневниковые записи А. В. Жиркевича об этой встрече опубликованы в «Литературном наследстве» (т. 37—38, 1939, стр. 417). О Жиркевиче см. также: «Русская литература», 1963, № 4, стр. 203—207; 1970, № 2, стр. 126—127.

lib.pushkinskijdom.ru

Жиркевича она отметила такой записью: «Вышла в залу, там офицер Жиркевич, молодой, аккуратный, приехал познакомиться с Левочкой, сам пишет стихи и прозу. Видно, очень довольный и собой и судьбой, но не глупый и понятный, не то, что „темные“ (толстовцы, — *И. П.*)».[2]

Дав обещание Жиркевичу написать о нем Софье Андреевне и получив теперь в ответном письме от нее благоприятный отзыв о недавнем посетителе, Фет обо всем сообщил Жиркевичу в своем первом письме к нему от 20 января 1891 года. Так началась их переписка. В архиве Жиркевича сохранилось 8 писем Фета, написанных рукой секретаря с собственноручной подписью автора. Дневниковые записи Жиркевича этого периода, относящиеся к Фету, перекликаются с темой переписки. И там, где речь идет о первой встрече с Фетом, доминирующим остается интерес к личности Толстого. Впервые встретившись с Толстым и Фетом почти в один день, Жиркевич, естественно, сравнивает этих двух, когда-то близких друг другу людей.[3] «Передо мной два человека — две крайности — Фет и Толстой, — пишет Жиркевич в дневнике. — Оба, в сущности, хорошие, добрые люди. Но какая меж ними бездна во взглядах на жизнь!..» (запись от 26 января 1891 года). Позиция Толстого общеизвестна. А Фет?.. Реакционная направленность его мировоззрения оставалась неизменной до конца жизни. На двух разных полюсах стояли Толстой и Фет. И все же оставалось какое-то звено, которое не давало порваться их дружеским отношениям. Оставалась поэзия Фета, его талант по-своему, неповторимо видеть явления жизни. То, чем так восторгался Толстой в молодости и к чему сохранил живой интерес до конца своих дней, несмотря на своеобразное и суровое отношение к поэтическому искусству. Незадолго до смерти Фета Толстой просит жену: «Поклонись ему хорошенько от меня. Скажи, чтобы он не думал, как он иногда думает, что мы разошлись. Я часто испытываю это, — и с ним особенно, что люди составят себе представление о том, что я должен отчудиться от них и сами отчудятся меня».[4] Т. А. Кузминская писала: «...после смерти Афанасия Афанасьевича Лев Николаевич никогда не осуждал его, а напротив, всегда отзывался о нем дружелюбно».[5] Толстой помнил стихи Фета до глубокой старости. Нередко он вспоминал самого поэта и говорил о нем. Известна, например, запись его разговора о Фете с А. С. Бутурлиным в июле 1909 года. А. С. Бутурлин спросил Толстого, как мог он дружить с Фетом, отличавшимся совсем другими взглядами: «Лев Николаевич задумался, потом сказал: — Фет был настоящий поэт. — Потом опять помолчал и прибавил: — Да, это трудно сказать».[6]

Письма А. А. Фета и дневник А. В. Жиркевича, выдержки из которого приводятся в комментариях, хранятся в отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве. Приношу благодарность Э. Е. Зайденшнур и В. А. Жданову за предоставленную возможность их опубликовать.

1

20 января 1891 г.
Москва. Плющиха,
собственный дом.

Любезный и многоуважаемый
Александр Владимирович,

чтобы не разбросаться во многом, что хотелось бы сказать, начну по порядку. В письме своем графиня,[7] очевидно, под приятным впечатлением Вашего посещения выражает мысль, что все хорошее, сказанное мною о Вашем пребывании

---

[2] С. А. Толстая. Дневники. 1860—1891. М., 1928, стр. 156—157.

[3] См.: Переписка Толстого с А. А. Фетом. «Литературное наследство», № 37—38, 1939, стр. 208—238; Л. Н. Толстой и А. А. Фет. В кн.: Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., 1962, стр. 222—444; Из неопубликованной переписки А. А. Фета с Л. Н. и С. А. Толстыми. Публикация Н. П. Пузина. В кн.: Яснополянский сборник. Тула, 1970, стр. 183—197.

[4] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 84, Гослитиздат, М.—Л., 1949, стр. 163.

[5] Т. А. Кузминская об А. А. Фете. Публикация Н. П. Пузина. «Русская литература», 1968, № 2, стр. 173.

[6] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 280.

[7] 24 декабря 1890 года С. А. Толстая писала Фету: «Только поэт может писать такие прекрасные письма, как Ваше ко мне... Я уверена, что Жиркевич не мог рассказать так, как Вы — с Вашим обычным, слишком снисходительным и чересчур одобрительным отношением ко всем нам, — все то, что касается Ясной Поляны и

lib.pushkinskijdom.ru

в Ясной Поляне,[8] принадлежит моей дружбе к ним, хотя я прямо сказал, что стараюсь только воспроизвести Ваши слова об этом пребывании. В письме графини есть даже слова, выражающие произведенное Вами на нее впечатление. «Жиркевич, — пишет она, — очевидно, образованный и благовоспитанный человек». Перехожу к возникшим между нами отношениям. Вы поймете, что причина, заставляющая меня радоваться нашей встрече в жизни, заключается не в одобрении и похвалах, которые Вам угодно расточать моей музе, а в том тонком понимании всего, чем она волновалась во всю жизнь. Позвольте же в несомненное доказательство того, насколько мне и всему нашему небольшому семейству было отрадно принять Вас,[9] крепко пожать Вашу руку и приложить два самых последних стихотворения, переписанных (чего я ни для кого не делаю, по слабости зрения) собственною рукой.[10]

Сердечно признательный Вам

А. Шеншин.

ее жителей... И пусть Л. Н. отрицает и стихи, и музыку, и всю поэзию — он ее из себя не вынет и меня не убедит; только и возможна жизнь, освещенная искусством, а то от всего отпали бы руки и жить бы нельзя. Этот Жиркевич писатель плохой, но человек, кажется, хороший и порядочный...» (подлинник хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина).

[8] Приводим письмо Фета к С. А. Толстой от 21 декабря 1890 года: «Дорогая графиня, я не виноват, что я поэт, а Вы мой светлый идеал. Разбираться по этому делу надо перед небесным судом, и если слово поэт значит дурак, то я и этому смиренно покоряюсь. Дело не в уме, а в счастии, а носить в сердце дорогих людей — великое счастие. Каково было вчера мое удивление, когда незадолго перед обедом мне подали карточку Жиркевича, приславшего мне книжку стихотворений из Ялты (стихотворений — увы! отчаянно плохих), и когда этот Жиркевич объявил, что он прямо из Ясной Поляны, для которой проехал лишних триста верст. Давши слово вдове Щукиной обедать у нее, мы не могли оставить Жиркевича обедать, а на сегодняшний день он отказался за торопливостью отъезда. Мне нетрудно было быть с ним любезным, так как он вошел ко мне в кабинет окруженный атмосферою Ясной Поляны, от которой он, как поэтический человек, в несказанном восторге. В его словесном воспроизведении виденного и слышанного все поставлено на надлежащем месте, начиная с милого тона детей и Вани, старающегося играть шпорой. Я был сердечно рад, услыхав, что граф бегает с лестницы и что на прогулке его никто догнать не может. Узнаю я его и в проповеди против поэзии и уверен, что он сам признает несостоятельность аргумента, будто бы определенный размер и, пожалуй, рифма мешает поэзии высказываться. Ведь не скажет же он, что такты и музыкальные деления мешают пению. Выдернуть из музыки эти условия значит — уничтожить ее, а между прочим, этот каданс Пифагор считал тайной душой мироздания. Стало быть, это не такая пустая вещь, как кажется. Недаром древние мудрецы и законодатели писали стихами. Как бы то ни было, Жиркевич горячо благодарил меня за любезный прием, не подозревая, что я потому так сердечно был ему рад, что он весь дрожал самой животворной сущностью и прелестью Ясной Поляны. Этот любезный человек зарядился Вашим электричеством, которого искры обильно сыпались на собеседника. Мы оба с женой слушали его с великим наслаждением» (печатается по автографу, хранящемуся в отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве).

[9] О своем визите к Фету Жиркевич записал в дневнике 21 декабря 1890 года: «Был вчера у старичка Фета. Афанасий Афанасьевич сейчас же подарил мне, надписав, две книги своих произведений. Он еще довольно бодр, но ужасно некрасив, еврейского типа, а красный в буграх нос его еще более увеличивает эту некрасивость. Он мне прочел наизусть несколько новых своих стихотворений, из которых три были посвящены амурным словоизлияниям. Сидевшая тут же жена его, подмигнув глазом, сказала мне: „Думали ли Вы по фотографической карточке, что старец занимается любовными стишками?“ — Действительно, комично было слышать, как Фет, шепелявя и с отдышкой чуть не на каждом слове, описывает страсть, которая якобы живет в его груди. Казалось мне, что и самому поэту немножко забавны эти упражнения: он словно усмехался, читая мне их». Фет подарил Жиркевичу свой перевод комедии Плавта «Горшок» (М., 1891) и сборник своих стихотворений «Вечерние огни» (вып. 4. М., 1891). Обе книги снабжены дарственными надписями.

[10] Имеются в виду автографы стихотворений Фета, сохранившиеся в архиве Жиркевича: «Опавший лист дрожит от нашего движенья...» (датировано 15 января 1891 года; опубликовано впервые в «Русском обозрении» (1891, № 4)) и «Если б в сердце тебя я не грел, не ласкал...» (датировано 18 января 1891 года; опубликовано впервые там же)).

lib.pushkinskijdom.ru

2

30 января 1891 г.
Москва, Плющиха,
собственный дом.

Любезный и дорогой
Александр Владимирович,

третьего дня я получил Ваше пылкое и интереснейшее письмо от 25 января, а вчера, как нарочно, перед самым нашим обедом вошла графиня Софья Андреевна; и, конечно, после первых приветствий я как из револьвера выпустил в нее все то, что Вы высказали о Ясной Поляне [11] и что, очевидно, было ей приятно услыхать. При этом, как бы в ответ на Ваш вопрос, она положительно поддержала меня в моем убеждении, что Лев Николаевич на словах отвергает чистое искусство, а на деле с ударениями читал семье вслух разбор моих стихотворений Соловьевым в январской книжке «Русского обозрения».[12] Я не только, подобно Вам, признаю, что в чисто художественном воспроизведении красоты существует идея, но вместе с моим наставником Шопенгауэром утверждаю, что идея существует только в чистом искусстве, тогда как в поучительном произведении только заключается мысль, а не идея. Идея голубя есть самый голубь, что не мешает мысли о почтовых голубях. Что касается добытия поэзии, то эта тема, мне кажется, не требует подтверждения, так же как бытие земной жизни; доказывать, что мы, живые, живем — схоластический и напрасный труд, и когда мы говорим о наслаждении, то странно обзывать его бесполезным. Вопрос может только состоять в том, есть ли это настоятельная естественная потребность. В утвердительном ответе не может быть сомнения. Я чешу укушенное насекомым место, ощущающее зуд. Я никого не прогоняю, так как насекомого там уже нет, и поэтому можно назвать мое чесание бесполезным, как будто все наши движения должны быть полезны; спрашивается — кому; если мне, то без сомнения полезно то, что удовлетворяет моей настоятельной потребности. Вот мои посильные ответы на Ваши вопросы. Сердечно радуюсь не только по случаю всего лестного, высказанного Вами в преувеличенных мне хвалах, но, главное, тому, что и в наш железный век существуют юноши, носящие в груди своей тот священный огонь, который целомудренные девы хранили во все дни древнего Рима.

Жена просит присоединить ее усердные поклоны, а я крепко и дружески жму Вам руку.

Преданный А. Шеншин.

3

19 апреля 1891 г.
После 10 мая адрес: Моск. Курск.
ж. дор. ст. Коренная Пустынь.

Воистину Воскресе!

Дорогой Александр Владимирович, Ваше отношение ко мне так искренно, свежо и молодо, что я совершенно было растерялся, что отвечать Вам на Ваш задушевный порыв. У меня в одном стихе по поводу искренности сказалось:

«А глядеть на тебя я и лгать не могу...» [13]

Добросовестно ли после долгого странствия по болотам и трясинам вступать на беломраморный помост праздничного храма? Но мысль, что я говорю с поэтом, т. е. с человеком как бы профессионально обязанным понимать всякое, хотя бы и противоположное миросозерцание, разрешает уста мои с той же откровенностью, с которой и Вы обратились ко мне. В моих «Воспоминаниях» говорится о коллегиальной проверке моих стихотворений под председательством Тургенева.[14] Многое

---

[11] Получив письмо Фета, Жиркевич записал в дневнике 3 февраля 1891 года: «Он удивительно умеет писать письма, так что, читая их, точно видишь его перед глазами. Перечитывая то место, где он говорит, как выпалил в графиню Толстую моими взглядами на Ясную Поляну, — я так и представил себе всю сцену: гостиную поэта, его, выпаливающего громким голосом...»

[12] В «Русском обозрении» (1891, т. 1, стр. 917—928) помещен разбор перевода Фета комедии Плавта «Горшок». Автор разбора Ю. А. Кулаковский.

[13] Из стихотворения «Если б в сердце тебя я не грел, не ласкал...»

[14] По инициативе И. С. Тургенева и под его редакцией готовилось издание стихотворений Фета, вышедшее в 1856 году. Вспоминая об этом, Фет писал: «Почти каждую неделю стали приходить ко мне письма с подчеркнутыми стихами и требованиями их исправлений. Там, где я не согласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но по пословице: „один в поле не воин“—

lib.pushkinskijdom.ru

выброшено этим ареопагом в избытке усердия и уже впоследствии мною восстановлено; но многое, к чему прикоснулся этот пересмотр, могло бы по справедливости стать под скалозубовское:

«Пожар способствовал ей много к украшенью».

Так, например, стихотворение «Растут, растут причудливые тени» кончалось куплетом:

Я не ропщу, опять на небосклоне
Прорвется пук лучей.
Там у отца в его предвечном лоне
Так много ясных дней.

«Неужели, — воскликнул Тургенев, — созерцание звездного неба непосредственно связывается у вас с понятием о творце? А между тем впечатление нарушается в своем единстве». И что ни говорите, а Тургенев тысячу раз прав.[15] Это нисколько не значит, чтобы, переживши так много весен, я не радовался пробуждению новой и не чувствовал бы величия безбрежного моря, или дремучего леса, или безбрежной степи и т. д. Или, нередко встречая людей, дружески относившихся к моей музе, я не чувствовал потребности от души пожать Вашу протянутую ко мне руку.

Наш тесный семейный кружок с величайшим удовольствием вспоминает немногие проведенные Вами у нас часы.

Будьте, главное, здоровы. Без этого блага и весна не радует.

Преданный и признательный Вам

А. Шеншин.

4

13 мая 1891 г.
Москва. Плющиха.

Дорогой Александр Владимирович,

на любезные строки Ваши я хотел отвечать, побывав на переезде 11 мая из Москвы в Ясной Поляне, где, конечно, поговорил бы со Львом Николаевичем о Вас. Но случилась совершенно неожиданная задержка. Еще 8-го люди, лошади и даже повар были отправлены по чугунке в деревню вместе с моими придворными мундирами во избежание гибели от моли. Как вдруг пришла весть о прибытии 14 мая его величества в Москву и приезда ко двору 15-го в день коронации, и я с величайшими усилиями успел вернуть уже из вагона свои мундиры. Тем не менее 8-го я на короткий срок захватил приезжавшую в Москву, видимо, утомленную графиню С. А. Толстую; и вот от нее-то я узнал, что вопреки обычая государя не принимать дам, она была милостиво принята им, и беседа длилась сорок минут, в течение которых государь высказал, как высоко он ставит «Войну и мир» и «Анну Каренину»; разрешил появление 13-го тома в одной книге, но не отдельными брошюрами, и затем предложил, помимо официальной цензуры, быть цензором графа.

Не зная сам течения следующих дней, думаю, что 15 мая по окончании приезда к высочайшему двору я, свободный от придворных обязанностей,[16] 16-го вечером буду в Ясной Поляне, а затем 18-го в три часа утра пересяду в Коренной

вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным» (А. Фет. Мои воспоминания, ч. 1. М., 1890, стр. 104—105).

[15] Упоминаемый А. А. Фетом конец стихотворения «Растут, растут причудливые тени» отсутствовал уже в первой публикации («Современник», 1854, № 1). Не упоминается он и в письме И. С. Тургенева к С. Т. Аксакову (см.: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 165), хотя именно здесь идет речь о последних строчках стихотворения: «Попадаются, однако, прелестные стихи — напр.: эти два, оканчивающие грациозное описание летней тихой ночи:

И сыплет ночь своей бездонной урной
К нам мириады звезд».

Вероятно, стихотворение было исправлено по совету Тургенева в одно из первых его свиданий с Фетом в 1853 году.

[16] Имея придворное звание камергера, Фет присутствовал на дворцовых приемах.

lib.pushkinskijdom.ru

Пустыни на своих лошадей и в 4 могу лечь на утренний отдых на свою воробьевскую постель.

Будьте, главное, здоровы и не забывайте ‹нрзб.› приветствующих Вас.

5

23 мая 1891 г.
Моск. Курск. жел. дор.
ст. Коренная Пустынь.

Задали Вы мне, дорогой Александр Владимирович, для моей рассеянной природы весьма трудную задачу. С одной стороны, память моя хранит только врезавшиеся в нее изречения, во всех остальных случаях я сохраняю одно общее впечатление вещей, а с другой, из боязни лжи я не могу пускаться в сочинительство подробностей из желания угодить моему читателю. Сутки, проведенные нами от поезда до поезда у Толстых, были для меня чрезвычайно отрадны. Все они, помоему, во всей обстановке и лично физически и морально помолодели и посвежели.[17]

Я уже писал графине,[18] провожавшей нас, вопреки нашим чуть не слезным прошениям, до станции Ясенки на передней банкетке коляски, несмотря на накрапывавший дождик, писал я ей, что ощутил могучий перст Льва Николаевича и готов, кажется, подобно Моисею, носить на лице покрывало, чтобы толпа не выпила глазами павшего на меня озарения. Вы сами чувствуете силу Толстого и распространяться излишне. Конечно, ему было приятно услыхать про интерес, которым Вы исполнены по отношению к Ясной Поляне. Изустная беседа имеет то преимущество, что при ней какое-нибудь «да» или другое междометие и даже полуулыбка говорит столько, сколько не выскажет целый том мертворожденных букв. Была тут же на террасе ее родная сестра,[19] про которую она сама мне сказала, указывая на нее глазами: «А вот эта много кружила голов и сама кружилась».

И вот эти барыни заставили меня читать последние мои стихотворения и сами читали наизусть прежние. Возможность представиться царю доставила гра-

---

[17] По пути в Воробьевку Фет с женой провели два дня (20—21 мая 1891 года) в Ясной Поляне. В своих записках «Моя жизнь» С. А. Толстая рассказала об этом посещении: «В саду яблони цвели необыкновенно. Помню, как приехавший к нам с женой Фет восхищался этими яблонями, восхищался и весной, и нашей жизнью, и мной с сестрой Таней. Он декламировал нам стихи, и все любовь, и любовь. И это в 70 лет. Но он своей вечно поющей лирикой всегда пробуждал во мне поэтическое настроение и несвоевременные молодые мысли и чувства, не к нему, конечно, а ко всему, что составляет мечту... Много было интересных разговоров, избегали только говорить о представлении Фета государю... Когда Фет уехал, он написал нам красноречивое письмо, очень лестное и для меня и для сестры» (рукопись).

[18] 22 мая 1891 года Фет писал С. А. Толстой: «Дорогая графиня, сбирался я принести Вам обычную признательность за любезное приглашение и несказанно радушный прием; подумал, что такая фабричная благодарность совершенно неуместна по отношению к Вам, вращающейся в такой высокой духовной сфере. Неуместна потому, что логически не верна. Любитель звездного неба, вступив на экватор, восторгается созвездием „Южного креста“; но уж если ему благодарить кого-либо, то справедливее благодарить экватор и свою на него поездку, чем самое созвездие, красота которого нисколько не зависит от того, видит или не видит его новоприбывший. Таким образом, гораздо справедливее высказать восторг перед всею Ясною Поляною, выступившей перед нами в таком отрадном блеске, начиная с элегантных английских умывальников до роскошной террасы, соединяющей столько молодой и интеллигентной жизни. Как и всегда, я унес впечатление могучих перстов графа, и я готов, подобно Моисею, носить на лице покрывало для того, чтобы толпа глазами не выпила из меня сообщенные мне силы. Благодаря Вас за роскошную хлеб-соль, я вынужден вспомнить: „не о хлебе едином жив будет человек...“ Вы и прелестная Татьяна Андреевна еще раз заставили меня громогласно высказать эту истину, которою я бессознательно живу всю жизнь... Для меня, как и для всех, не новость, что Вы обе с Татьяной Андреевной femmes du foyer, но я всегда счастлив, когда услышу серебристый звон ваших поэтических сердец. При Вас обеих и я возрождаюсь, и мне кажется, что моя старость только сон, а наступает действительность, т. е. вечная юность. Мы с женою унесли единственное тяжелое впечатление из Ясенков, — это то, что Вы, графиня, доехали до них на передней скамейке». (Печатается по автографу, хранящемуся в отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве).

[19] Т. А. Кузминская.

lib.pushkinskijdom.ru

фине неизвестная мне Ш.[20] помимо всяких формальностей, требуемых этикетом. Принятая милостиво, она в течение 40 минут излагала, что толстовцы суть люди, способные, быть может, к политическому брожению, но направленные ее мужем на мирное хлебопашество, и в результате получила разрешение выпустить в продажу 13-ый том, в котором однако же нет ни «Моя вера», ни «Жизнь».[21] Желал бы с большею точностью отвечать на Ваши вопросы, но уверен, что Вы сами прочтете все между строками. Мы сами по случаю замедлившегося императорского прибытия в Москву и высочайшего выхода, на котором я должен был присутствовать, пробыли десять лишних дней в Москве без повара, слуги и экипажа. Но на другой день выхода мы были уже у Толстых.

Мы все трое благодарим Вас за любезную память и я дружески жму Вашу руку,

преданный А. Шеншин.

6

21 марта 1892 г.
Москва. Плющиха.

Дорогой Александр Владимирович,

избегающий по причине одышки всяких выездов, я тем не менее, в ответ на только что посетившего меня накануне Льва Николаевича, должен был побывать у них в Хамовниках, к вечернему чаю, за которым застал двух американцев,[22] привезших Толстым семь тысяч рублей для голодающих. Янки выразились, что высшим счастием в России была для них возможность пожать руку графу Толстому. Передаю Вам повествовательно случившееся; но логически следовать за мыслями и действиями Толстого не берусь. Сам я, по полнейшей апатии, физическому и нравственному бессилию, не только ничего не делаю, но и не читаю. Репинских «Запорожцев» не видал и не увижу, так как русских живописцев не признаю. Благодарю Вас за любезную присылку «Бахчисарая»,[23] написанного прекрасными стихами, исполненными живых местных впечатлений, живо затронувших мои воспоминания.[24] Не знаю, что Вы называете Успенским скитом. Мы с женою были в монастыре, высеченном в меловой скале, по которой по лестнице надо пробираться в полураскрытую пещеру, служащую монастырской церковью. Не знаю, это ли Успенский скит или что-либо другое. Завтра добуду март «Вестника Европы» и прочту Ваш рассказ. Племянник жены моей, гостя у нас в деревне, снимал наши портреты и, между прочим, виденный Вами, но вряд ли он не уничтожил даже самый негатив, так что я лишен удовольствия переслать Вам этот шуточный снимок.[25]

---

[20] Графиня Е. Г. Шереметева, рожд. гр. Строганова.

[21] В конце марта 1891 года С. А. Толстая ездила в Петербург с целью добиться аудиенции у Александра III и получить от него разрешение на издание «Крейцеровой сонаты», запрещенной в 13-й части собрания сочинений Л. Н. Толстого. В этот том входили также выдержки из трактатов «Так что же нам делать?», «О жизни». 13 апреля С. А. Толстая была принята и разрешение на 13-ю часть было получено. Подробно об этой поездке см.: Дневник С. А. Толстой, часть вторая. 1891—1897. М., 1929, стр. 23—36. Толстой сожалел о поездке Софьи Андреевны. «Софья Андреевна хлопочет, и как будто для меня, о выходе этого тома, — писал он Н. Н. Страхову 25 марта 1891 года, — тогда как все в выходе этого тома мне только неприятно... неприятно, что выходят отрывки статей с урезками, неприятно, что продаются мои сочинения, неприятно, что просто появляются теперь в этой пошлой форме полного собрания» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 65, стр. 276—277).

[22] Толстого посетили представители города Филадельфии Рудольф Бланкенбург и Вильям Грунди. Они привезли чек на 7000 рублей, собранных в Америке в пользу голодающих в России. Визит Фета и американцев к Толстому мог происходить 20 или 21 марта: сохранилось письмо Бланкенбурга к Толстому от 20 марта с просьбой назначить день свидания. Факт этого посещения не отмечен в «Летописи жизни и творчества Л. Н. Толстого», составленной Н. Н. Гусевым.

[23] Стихотворение Жиркевича (псевдоним А. Нивин) «Бахчисарай» напечатано в «Книжках недели» (1892, № 3).

[24] А. А. Фет вместе с женой в конце сентября 1879 года совершил поездку в Крым и посетил Бахчисарай. См.: А. Фет. Мои воспоминания. Ч. II. М., 1890, стр. 372—375.

[25] В альбоме Жиркевича сохранилось две фотографии Фета: шуточный снимок (Фет в двуколке, запряженной осликом) сделан сыном Дмитрия Петровича Боткина. На обороте надпись: «Воробьевка, 22 июля 1890. С. Боткин». И портрет Фета с дарственной надписью на обороте: «Любезному Александру Владимировичу Жиркевичу на память. А. Фет. 1890. 6 ноября».

lib.pushkinskijdom.ru

Дружески жму Вам руку и прошу принять наш общий с женой поклон. Спасибо, что вспомнили.[26]

А. Шеншин.

7

31 марта 1892 г.
Москва.

Дорогой Александр Владимирович,

сердечно благодарю Вас за Ваши симпатичные строки. Собираясь на Фоминой переехать в деревню, куда адрес мой будет: Моск. Курск. ж. д. ст. Коренная Пустынь, не хочу уехать из Москвы, не сказавши Вам «Христос Воскресе!» и не пожелав Вам за всех нас всего хорошего к весеннему празднику.

Сейчас только достал «Вестник Европы» и прочел весьма талантливый рассказ Ваш,[27] волновавший меня до конца, как мне казалось, пустопорожней тенденцией. Много эти нелепо толстовские (я обобщаю) тенденции наделали нам неисправимого зла. Так например: посмотрите любое невольное воспоминание из дворянского круга и Вы непременно найдете в нем Вашу прелестную неграмотную крепостную няню, внушающую ребенку чувство добра и милосердия и страстно любящую своих воспитанников. Вся эта связь крепостных с помещиком порвана грубою неумелою рукою, не развязавшею, а разорвавшею крепостные отношения. Надо быть совершенно слепым, чтобы смешивать жестокое терзание беззащитного насекомого или измученной лошади от ударов кнута ленивой клячи, не желающей тащить воза в гору. Воз должен быть во что бы то ни стало на горе, а кляча по-латыни не понимает. Презрен начальник, командующий поворот направо покорному солдату не языком, а кулаком; но совершенно не годен и тот, который вместо того, чтобы броситься с ротою в штыки, читает заробевшим в засаде Златоуста. Эту истину в целом мире понял воинский устав, и потому единственный социальный порядок, который я уважаю, — военный. Военные, проповедующие неуклонную дисциплину, расстреливают своих за грабеж побежденных, а люди, проповедующие общую любовь, доходят в конце до проповеди всеобщего грабежа.

Вот мысли, возбужденные Вашим прекрасным рассказом.

Будьте здоровы.

Преданный Вам А. Шеншин.

8

10 апреля 1892 г.
Москва.

Дорогой Александр Владимирович,

дело старости понимать по собственной жизни чужую и за редкими счастливыми минутами болезненно сжиматься и сокращаться. Дело молодости отважно нестись вперед и пропускать смысл чужих действий или выражений. Быть может, при желании быть сжатым и кратким, я, по выражению Горация, был в моем письме темен. Но как могло придти Вам в голову, что в применении к Вам я мог употребить слово пошлой тенденции? На подобную грубость я не только к Вам, но ни к кому не способен. Сказал же я это в похвалу Вашему рассказу, который, объективно говоря от имени наивного юноши, сначала ввел меня в подозрение надоевшей мне до смерти тенденции. Но затем конец рассказа, развивающий с неменьшею наглядностью все мотивы, невольно приводящие героя к действию против убеждения, совершенно помирили меня с автором. Как я уже писал Вам, в половине Фоминой письма уже не застанут нас на Плющихе.

Преданный и признательный Вам А. Шеншин.

---

[26] Далее 2 слова неразборчиво.

[27] Рассказ Жиркевича «Против убеждения» («Вестник Европы», 1892, № 3). О содержании рассказа и об отношении к нему Толстого, Чехова, Полонского см. в нашей публикации писем Я. П. Полонского к Жиркевичу («Русская литература», 1970, № 2, стр. 131—132).

lib.pushkinskijdom.ru

И. В. СТОЛЯРОВА, А. А. ШЕЛАЕВА

К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА Н. С. ЛЕСКОВА «ЧЕРТОВЫ КУКЛЫ»

В 1890 году в январской книжке журнала «Русская мысль» была опубликована первая часть романа Н. С. Лескова «Чертовы куклы». Новый роман вызвал благоприятные для автора суждения и толки, которые внушили писателю надежду на возможность дальнейшей публикации произведения и тем самым стимулировали работу над ним. В письме к В. М. Лаврову от 13 марта 1890 года Лесков сообщает издателю «Русской мысли», что в Петербурге «Чертовы куклы» «очень нравятся и всех интересуют. Кажется, их можно будет продолжать».[1]

И все же, несмотря на успех первой части романа, писатель не мог быть вполне уверенным в его благополучной судьбе. Причины озабоченности автора коренились в особом характере давно задуманного им произведения — социальной остроте его содержания, чреватой цензурными осложнениями. Пытаясь предотвратить возможный запрет, Лесков с самого начала намеренно сообщил своему повествованию внешне спокойный, «беззлобный» тон, приблизив его и к сказке, и к притче. Действие в его романе развертывается под южным небом некоего соседствующего с Италией государства, героями выступают люди с вымышленными именами: Фебуфис, Мак, Пик, Пеллегрина. Однако сквозь этот экзотический декорум в произведении чем дальше, тем более очевидно просматриваются характерные явления русской жизни: безграничный деспотизм, порожденная им дряблость характеров даже у талантливых от природы людей, разгул полицейского насилия, бесправие и незащищенность любой личности, будь то и личность большого художника, удостоившегося на время высшей милости, падение нравов в привилегированных слоях общества, противоборство в искусстве гражданского направления и усиливающейся безыдейности, меркантильных тенденций. Написанный в условных приемах Гофмана, роман Лескова представлял собой по сути злободневный сатирический памфлет, который по своей резкости превосходил даже поздние, наиболее зрелые произведения писателя. Очевидно, именно потому, что этот роман содержал широкое социальное обличение современной Лескову русской жизни и прежде всего тех ее сторон, которые порождали ассоциации с «глухой порой» николаевского царствования, самые худшие опасения писателя оправдались: дальнейшая публикация глав оказалась невозможной, и роман до самого последнего времени принято было считать неоконченным.

Между тем из переписки Лескова с его редакторами В. М. Лавровым и В. А. Гольцевым можно заключить, что уже к моменту публикации первой части романа в «Русской мысли» работа над ним вчерне была завершена. Предоставляя «Русской мысли» право начать его печатание, Лесков, как свидетельствует его письмо к В. М. Лаврову от 7 декабря 1889 года, сомневается лишь в том, хватит ли у него сил после перенесенной болезни на своевременную обработку рукописи. Он предупреждает своих издателей о возможности задержек в этой работе. «Роман написан, как Вы видели, только *начерно.* Положим, что и в таком положении романы печатают. Печатают их даже, когда они еще только *пишутся...* но для этого требуется большое доверие со стороны редакции как к силам, так и к аккуратности автора. Имеете ли Вы ко мне такое доверие? ... Могут случиться перерывы, но это ничего — беда небольшая. Я успею отделывать и переписывать, но все это будет уже некоторая спешность — чего я не люблю... Роман я перечитал и хотел бы удержать его у себя еще с год» (XI, 445). Уступая давлению редакции, Лесков решается на публикацию своего нового произведения. В следующем письме к тому же Лаврову, написанном в ночь на 8 декабря, он заверяет редактора: «По-видимому, я справлюсь, хотя с трудом» (XI, 446). Роман в этой переписке Лескова с его издателями все время мыслится им как некое целостное произведение, требующее лишь окончательной отделки, без которой «он читаться будет, хотя меня, может быть, не будет удовлетворять» (XI, 446). В письме к В. М. Лаврову от 15 декабря 1889 года, написанном в канун представления в редакцию журнала первой, отшлифованной части романа, Лесков сообщает определенные данные относительно общего объема произведения, соотношения его частей и категорически настаивает на скорейшем опубликовании его продолжения и окончания. Выговаривая себе месячный перерыв в феврале, он надеется завершить публикацию к июню.

Однако плану Лескова не довелось осуществиться, процесс отделки романа затягивается и продолжается много времени спустя после опубликования в журнале его первой части. «К осени, — пишет Лесков 10 мая 1891 года В. А. Гольцеву, — хочу отделать и прислать Вам и третью часть „Чертовых кукол". Вторая

---

[1] Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. XI, Гослитиздат, М., 1958, стр. 455 (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

неудобна, а третья удобна и интересна. Поговорите же об этом в триумвирате и напишите мне» (XI, 487—488). Однако и после этого письма продолжения публикации глав романа Лескова не последовало, а рукопись его новых частей до последнего времени считалась несохранившейся.[2]

Непроясненность ряда моментов творческой истории романа побудила нас предпринять попытки найти неопубликованные части текста, о которых идет речь в переписке Лескова с редакторами «Русской мысли». Эти попытки оказались успешными. В ЦГАЛИ среди нескольких отрывков, имеющих общее название «Чертовы куклы», А. Шелаевой удалось обнаружить интересующее нас продолжение романа. Эта рукопись, довольно значительная по своему объему (133 л.), зарегистрирована в описи как седьмой вариант «Чертовых кукол». По своему содержанию она непосредственно примыкает к известным печатным главам романа и доводит развитие действия до его развязки. Анализ продолжения романа представляет значительный интерес как для освещения сложной творческой истории произведения, так и для понимания его общей концепции, получившей в новых главах оригинальное развитие.

Другие архивные материалы, хранящиеся в ЦГАЛИ, в фонде Н. С. Лескова, уступают по своему значению упомянутой рукописи, но тем не менее позволяют внести коррективы в существующие представления об эволюции замысла романа, о времени активной работы писателя над его воплощением. В данной статье вначале будут привлечены материалы, относящиеся к ранним этапам работы Лескова над романом «Чертовы куклы» и запечатлевшие процесс постепенной кристаллизации его замысла, а потом уже будет рассмотрено черновое окончание романа, над которым писатель работал целых 20 лет.

Из документов, дополняющих наше представление о раннем этапе реализации творческого замысла Лескова, обращает на себя внимание поступившая в ЦГАЛИ из Пражского архива еще не опубликованная переписка писателя с соиздателем газеты «Московские ведомости» Н. Воскобойниковым. Из нее следует, что уже в 1872 году Лесков намеревался печатать «Чертовы куклы» в «Московских ведомостях», а значит, к этому времени существовал относительно законченный вариант текста. В ответ на не дошедшее до нас письмо Лескова Н. Воскобойников 26 декабря 1871 года сообщает: «Катков и Леонтьев покорно просят Вас о высылке рассказов для „Моск‹овских› Вед‹омостей›“. Хорошо, если бы Вам удалось изменить заглавие. „Чертовы куклы“ находят несколько странным и резким. Весьма полезно было бы получить рассказы или знать их заранее, чтобы начать печатать в первом номере 1872 г.».[3]

Осторожное ли отношение редакторов к произведению, названному столь странно, или какие-то другие причины помешали тогда его опубликованию, однако оно надолго отодвинулось. Работа Лескова над романом тем временем продолжалась: он приобретал, как показывают рукописи и авторские признания в письмах, новое, более широкое социальное содержание.

С точки зрения изучения сложного процесса постепенного вызревания сатирического замысла романа интересно рассмотреть шесть вариантов начала произведения (все они обрываются на первых главах), которые хранятся в ЦГАЛИ. Эти материалы уже привлекали внимание некоторых исследователей, частично они были введены в научный оборот,[4] однако не получили достаточно верного и глубокого истолкования. Сопоставляя рукописные варианты с печатной редакцией романа, В. Гебель находит между ними «очень отдаленное сходство».[5] «Эта редакция, — по ее убеждению, — представляет уже по существу новое произведение, отличное от предшествующих фрагментов, но связанное с последними общим названием: „Чертовы куклы“».[6] У Л. Гроссмана, также затронувшего вопрос о рукописных вариантах, возникло даже сомнение в том, что они связаны с известным романом Лескова.[7] Критик склонен видеть в них наброски какого-то другого произведения. С этими суждениями обоих исследователей трудно согласиться. Несмотря на различия между редакциями, в них нетрудно обнаружить единство художественной мысли, сохраняемое на всех стадиях этой многолетней работы.[8] В шести набросках, представляющих первые подступы к роману, Лесков уже стремится обрисовать определенный нравственный тип человека-куклы, утратившего

[2] См. комментарий к этому письму Лескова в собрании сочинений писателя (XI, 759).

[3] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 4, ед. хр. 18, л. 5.

[4] См.: Валентина Гебель. Н. С. Лесков. В творческой лаборатории. «Советский писатель», М., 1945, стр. 122—128.

[5] Там же, стр. 127.

[6] Там же, стр. 126.

[7] Леонид Гроссман. Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. Гослитиздат, М., 1945, стр. 215.

[8] Все черновые варианты не имеют дат, однако на основании тех сведений о работе над романом «Чертовы куклы», которые содержатся в переписке Лескова, их можно отнести к началу 1870-х годов.

lib.pushkinskijdom.ru

свою самобытность в пагубной общественной атмосфере николаевской эпохи. Самое название, которое с присущей ему хлесткой язвительностью дает Лесков этому ненавистному ему типу, очевидно, восходит к Гофману. В письмах о романе «Чертовы куклы» Лесков часто замечает, что в приемах он намерен следовать этому писателю (X, 327; XI, 431). Действительно, в фантасмагорическом мире страшных сказок Гофмана мы встречаем людей-автоматов, послушно выполняющих злую волю помыкающих ими хозяев. «Живей-живей-живей, — кружись, огненный круг, кружись, — веселей-веселей, куколка, прекрасная куколка, — живей, — кружись-кружись!»[9] — командует своей жертве злой волшебник Коппелиус в сказке «Песочный человек», и все окружающие оказываются во власти дьявольского наваждения. Однако природа кукольных образов у Лескова оказывается иной, чем у немецкого романтика. Эпитет «чертовы» несет у Лескова экспрессивную нагрузку и не предполагает связи героев его сатиры с фантастической, инфернальной сферой. Мотивировку этому эпитету, определяющему лейтмотив всего будущего романа, в известной степени дает эпиграф из библии, предпосланный второму и третьему рукописным вариантам: «Вы не то делаете, что хотели бы (Павел, 5, 7)». Этим эпиграфом автор сразу обращал внимание читателей на внутреннее бессилие своих персонажей, на неумение их целесообразно направить свою энергию, сохранить свое «я». Одним из таких сатирически обрисованных «безнатурных» людей в трех рукописных вариантах оказывается молодой человек из именитого дворянского рода Пимен Брасов. Его товарищ по университету Безбедович, имеющий, подобно будущему Маку, дар прорицания, предсказывает, что Пимен Брасов станет впоследствии «чертовой куклой», и тут же поясняет, что́ он под этим понимает. «Я боюсь самого страшного мотовства, самим собою, когда человек проматывает зря свои лучшие силы и способности и остается к старости нищим. Этого рода моты и жалки и ужасны, а по вреду, который они приносят себе и людям, они не в пример хуже денежных расточителей, хотя по правде сказать и те, по моему мнению, ужасная сволочь, но моты, к числу которых принадлежит Брасов, эти и того хуже. Они весь свой бисер свиньям под ноги разбрасывают, а потом сами сядут на ... <нрзб.> и скряжничают. Я не люблю ни мотов, ни скряг».[10] Пророчество это исполняется. Брасов, имевший перед друзьями все преимущества: «ум быстрый, талант разносторонний, сердце добрейшее»,[11] — в конце концов становится неудачником. Он скитается по белому свету безо всякого дела, попадая во власть случайных эмоций и обстоятельств. Его огромное родовое состояние потеряно, семейство разорено и разобщено. Нравственная драма Брасова — это история постепенного измельчания и разрушения безвольной личности, не имеющей осознанной цели в жизни, хотя и обладающей природной даровитостью. Тема «чертовой куклы» раскрывается здесь преимущественно в нравственно-психологическом плане.

Другие варианты начала романа, повествующие о жизни участника Крымской войны, выходца из старинной русской фамилии Брасова и отставного капитана Беринтова, привносят нечто новое в развитие основной темы задуманного произведения. «Чертовы куклы» в этих набросках Лескова — это не только бесхарактерные, психически надломленные существа, но и люди, не имеющие твердых общественных убеждений, спекулятивно подгоняющие свои натуры под «направления», служащие им для достижения чинов, литературной славы или каких-либо других благ. Лесков зло высмеивает в этой связи семейную приверженность одних родственников Беринтова к либеральному, других к монархическому направлению, что, однако, не мешает этим людям уживаться вместе и даже помогать карьере друг друга.

Оба аспекта темы «чертовых кукол», как они обозначились в первых рукописных набросках романа, сохраняются в его печатной редакции. Л. Гроссман не совсем прав, связывая название романа с одними женскими образами.[12] В своей оценочной сущности оно безусловно адресовано и главному герою, талантливому художнику Февуфису, духовная драма которого составляет главное содержание произведения. Несмотря на легкомысленное своеволие, иллюзорное представление о своем могуществе, праве на любую прихоть, Февуфис, как и персонажи начальных вариантов романа, представлен человеком «безнатурным», слабым, незаметно для себя встающим на опасный путь бесконечных уступок своему меценату. Письма Февуфиса из-за границы, описывающие их совместное путешествие с герцогом, полны знаменательных признаний в этом отступничестве от некогда дорогих художнику принципов нравственной свободы. Не сознавая того сам, Февуфис все время делает не то, что хочет. «Я хотел отказать, — замечает он в письме к друзьям по поводу одного задевшего его требования герцога, — но улыбнулся и молча подал ему альбом» (VIII, 519). «Он был так искренен и так умен и мил, что я за-

---

[9] Э. Т. А. Гофман, Избранные произведения в трех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1962, стр. 258.

[10] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 89, л. 10 об.—11.

[11] Там же, л. 9.

[12] Леонид Гроссман. Н. С. Лесков, стр. 215.

lib.pushkinskijdom.ru

был ему все неприятное и зашел в своем порыве дальше, чем думал. Может быть, я сделал большую глупость, но это уже непоправимо» (VIII, 521), — этими словами Фебуфис предваряет свое сообщение о том, что он решился последовать за герцогом в его страну. Той же двойственностью отмечены и все позднейшие поступки Фебуфиса. Разгневанный холодностью жены, «он хотел разразиться, но вместо того извинился, сделал несколько незначительных вопросов и несколько раз посмотрел на черного Рапо́» (VIII, 557).

Нравственная драма художника, все более теряющего свое собственное «я», а вместе с тем силы и способность к творчеству, оказывается сопряжена в печатной редакции романа и с его индифферентностью к социальным вопросам, стихийностью его художественных влечений, невыработанностью твердых эстетических представлений о задачах искусства. Сам того не замечая, Фебуфис, избалованный успехом, начинает писать картины на потребу публики, получая за них щедрые вознаграждения. В погоне за эффектом он опускается до легковесного шалопайства в живописи, недостойного его таланта. В то же время, оказавшись в стране герцога, Фебуфис оставляет былую браваду и становится «величайшим мастером по утвержденному герцогом образцу» (VIII, 536). Угождая герцогу, он превращается в апологета теории «чистого искусства». Фебуфис понимает, что все дидактические наставления герцога о том, что искусство должно стоять «выше» гражданских и социальных идей, — «несбыточный вздор» (VIII, 538), однако не решается возражать могущественному меценату. Пытаясь отвести упреки заграничной критики, осудившей мертвенный техницизм его произведений, Фебуфис пишет трактат, защищающий безыдейность в искусстве. Он уверяет своих критиков, что в стране герцога он волен, как птица, а также пытается доказать, что «для искусства безразличны учреждения и порядки и что оно может процветать и идти в гору при всяком положении и при всяких порядках» (VIII, 539).

Корыстная преданность Фебуфиса направлению «чистого искусства», лицемерное стремление художника набросить розовый флер на свое зависимое положение — все это вызывает ассоциации с подобным же спекулятивным отношением к противоборствующим направлениям персонажей первых рукописных вариантов романа, родственников капитана Беринтова, являвших собой разновидность ненавистного писателю нравственного типа «чертовых кукол». Таким образом, мы снова убеждаемся в том, что разработка темы «чертовых кукол» в опубликованной части романа Лескова была в значительной мере подготовлена развитием ее в первоначальных вариантах.

* * *

Особый интерес для изучения творческой истории романа «Чертовы куклы» представляет хранящаяся в ЦГАЛИ рукопись, содержащая его окончание. На титульном листе ее рукой А. Н. Лескова, который в 1931 году передал рукопись в архив, написано: «Черновик со 2‹ой› главы, 2‹ой› части по старой редакции. Сюда следуют вставки по новой редакции со стр. 37. Это, очевидно, пойдет часть III».[13]

Первые 77 листов рукописи являются продолжением известного печатного текста романа, на последнем из этих листов сообщается, что «повествование доведено автором до полного окончания». Начиная с листа 78 следует большой отрывок (56 л.), содержащий две самостоятельные новеллы. Если принять этот отрывок за вставки по новой редакции и читать его, как подсказывает А. Лесков, со стр. 37, то последовательность событий в романе не нарушается.

Знакомство с рукописью позволяет констатировать некоторые изменения, которые произвел в тексте своего романа Лесков при подготовке журнальной публикации первой части: жена Фебуфиса, названная в рукописи Помоной, получает в печатной редакции имя Гелии, жена Пика становится Пеллегриной (прежде Колипса). Изменяется характер отношений Фебуфиса и его жены: судя по рукописной редакции, можно полагать, что их брак был заключен по любви и со стороны герцога не было навязчивого сватовства, которое имеет место в печатном тексте. Иной становится форма произведения. Вначале Лесков хотел придать своему роману вид найденной рукописи. В этом духе выдержано и черновое окончание романа: «Рукопись на этом кончается... Подпись автора и имя его и даже самая национальность, равно как и время сочинения также остается неизвестным» (л. 77). О своем намерении сообщает Лесков и в письме к В. М. Лаврову от 14 июня 1889 года. В печатном тексте упоминание о найденной рукописи не сохраняется. История жизни Фебуфиса и его друзей передается от третьего лица.

Рукописное продолжение романа датировано 9 апреля 1889 года. Эта дата, видимо, фиксирует только начало работы писателя и оставляет открытым вопрос о времени ее завершения. Непроясненным остается вопрос о временном соотношении «старой» и «новой» редакции окончания романа. Однако переписка Лескова дает основания полагать, что «старая редакция» относится к 1889 году, а работа

---

[13] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 89, л. 1 (далее ссылки на указанную рукопись приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

над «новой» протекает на протяжении полутора лет после опубликования первой части романа в январской книжке «Русской мысли» за 1890 год. Важные сведения содержит упоминавшееся выше письмо Лескова В. А. Гольцеву от 10 мая 1891 года, в котором он обещает редактору журнала к осени отделать и представить в журнал последнюю, третью часть «Чертовых кукол». Снова и снова заверяет Лесков издателей «Русской мысли» в совершенной цензурности предлагаемого им «зашифрованного» текста, однако новые главы романа так и не были напечатаны, видимо в силу резкости и глубины их социально-обличительного содержания. С этой точки зрения заслуживает большого внимания именно тот вставной отрывок рукописи, который, очевидно, должен был войти во вторую часть романа, по выражению автора, неудобную для печати.

Вставные главы рукописи содержат любопытную беседу с Фебуфисом начальника местной полиции, доверенного лица самого герцога. Очевидно, это тот самый персонаж, который в печатном тексте назван «внутренним Шером». Желая ввести этот эпизод в текст вчерне уже законченного романа, Лесков предпринимает известные меры для того, чтобы сообщить ему сюжетную мотивировку: директор полиции является к Фебуфису с личным поручением от герцога, который велел ему занять художника разговором до тех пор, пока Помона не вернется из дворца домой. Как известно, опубликованная часть романа заканчивалась ссорой Фебуфиса с женой, когда она, оскорбленная его домогательством, его безумным желанием сжечь ее в их собственном доме, убежала искать заступничества у герцога и, пожаловавшись ему на мужа, упала в обморок. Таким образом, приход директора полиции к художнику тесно связан с любовной интригой романа, однако при ближайшем рассмотрении содержание эпизода оказывается более широким. Крайняя откровенность этого чиновника, который хвастается прекрасной постановкой в стране системы полицейского надзора, сообщает его речам двусмысленный характер: исповедь уверенного в себе деятеля граничит с сатирическим саморазоблачением. За бутылкой вина высокопоставленный гость знакомит художника с идеологией государства, дух и принципы которого представляются ему непогрешимо верными.

«Образование, — замечает «бравый полицейский директор», — делает людей нервными и чувствительными, а необразованность сопровождает грубость, а в грубости своего рода сила. Нервный и нежно чувствующий человек никогда не устоит против дикаря» (л. 86).

«Однако!» — недоуменно восклицает Фебуфис, чураясь этого культа грубой физической силы. Но директор полиции ничуть не смущается. «Я сам, — говорит он не без сожаления, — уже испорчен этим так называемым образованием и принадлежу к привилегированному клану людей, которых не бьют, но я по моей службе часто присутствую при том, как бьют... Человек просит только дать ему какую-нибудь монетку в рот и все... Зачем монетку-то? А он ее грызет, пока его бьют... И терпит. Ему легче. Его бьют, а он кусает так, что иногда зубы трещат, кровь изо рта идет... зуб или два выломает и стерпит...» (л. 86).

Этот эпизод беседы Фебуфиса с начальником полиции напоминает аналогичный момент в повести «Смех и горе», когда герой ее Орест Маркович Ватажков знакомится с ярым поборником «решительных» действий мировым посредником Готовцевым, который насильно заставляет мужиков строить школы и преподносит своему собеседнику наглядный урок подобной «агитации», «штыряя» его «кулаками под ребра». Другой деятель местного просвещения врач Отрожденский предлагает вместо улучшений по медицинской части завести школы «с бойлом». Не менее страшен в этой хронике Лескова, ко времени написания которой (1870) восходит и замысел «Чертовых кукол», «кровожадный генерал» Перлов, способный перепороть всю Европу для водворения повсеместного спокойствия и порядка. В хронике содержится и ироническая апология выносливости солдат, не раз обнаруживавших в смертоубийственных схватках, куда водил их боевой генерал, сомнительную добродетель бездумного, фанатического послушания. Как явствует из приведенного выше отрывка из рукописи «Чертовых кукол», Лесков, верный гуманистическому пафосу своего творчества, и в позднем сатирическом романе обличает культ грубой физической силы, с одной стороны, и дух раболепного послушания, с другой.

Заботясь о том, чтобы рассеять возможные недоумения Фебуфиса относительно существующих в стране герцога традиций, директор полиции знакомит его с некоторыми фактами, касающимися того времени, когда нынешний герцог, правитель государства, был еще принцем и страной правил его отец.

Повествование о молодых годах герцога — это небольшая новелла с самостоятельным сюжетом. Она полна обличительного содержания и по жанру близка к политической сказке. В отличие от известной нам печатной редакции романа ей сообщен русский национальный колорит: здесь дается описание убогой местности, где живут нищие, забитые, бессловесные крестьяне. В этой новелле высмеивается нелепая административная возня, поднятая в связи с воображаемой подготовкой мужицкого бунта. Молодой принц, будущий правитель, поражая всех своей «политической дальновидностью», заметил во время путешествия по стране,

lib.pushkinskijdom.ru

что жители строят возле своих домов гранитные столбы, и сообщил об этом в письме к отцу. Старый герцог придал этому сообщению большое значение и велел немедленно доложить ему с нарочным, «с чьего дозволения и с какою целью возникли вышеупомянутые гранитные возведения, усмотренные принцем». «Очевидно, умысел, — засуетились в губернской канцелярии, — умысел, очевидно! А для чего? к чему? И главное, против кого?» (л. 88).

Но с приходом весны столбы исчезли. Сместили губернатора той местности, назначили расследование, чтобы установить, где скрывают жители построенные ими столбы. Были произведены обыски, аресты, население было подвергнуто поголовной экзекуции, но упрямые «крамольники» так и не открылись. Наконец, принц принял личное участие в расследовании. Объезжая губернию, он увидал, как «в одном селе в самом крайнем доме старик старый-престарый в старой шубе сидит у порожка на скамеечке греется» (л. 89 об.). Его и спросил принц, куда делись каменные столбы, которые «возле каждого дома перед пустым окном стояли» (л. 90). Этот традиционно-сказочный мудрый старец положил конец всему переполоху таким объяснением: «А они совсем не каменные были, а из домашнего сметья да из помой смерзлися» (л. 90 об.). Такое объяснение предвосхищает более поздний сатирический рассказ Лескова «Загон» (1893), где резко обличаются рутинность русского патриархального быта и административные способы борьбы с ней.

Закончив историю о молодых годах герцога, директор полиции начинает другую, а Фебуфис постепенно начинает понимать, что он находится под домашним арестом, который скрашивается только обилием вина и болтовней опьяневшего вельможи. Неумолкающий собеседник художника знакомит его с тайнами личной жизни правителей страны. Он рассказывает ему историю, еще более «назидательную и полезную», чем все предыдущие. Это история о любовных приключениях герцога. «Наш добрый герцог — ведь его достает на все: он не только воин и политик, но он и артист и художник и еще более, чем все, — самый лучший знаток женщин» (л. 82). Обычно, добиваясь желаемого, герцог не останавливается ни перед чем. Так, пользуясь своей властью, он назначает на высокий пост и отправляет в трехлетнее кругосветное путешествие, а точнее — в изгнание, одного из своих подданных, а тем временем приближает к себе его жену. Рассказ директора полиции о баронессе Зое, ставшей любовницей герцога, выливается в особую новеллу с замысловатым сюжетом, уводящим в сторону от основного развития действия. Поэтому мы не будем здесь на нем останавливаться.

Поучительной для Фебуфиса оказывается также история о дружбе старого герцога с одной иностранкой, благотворно влиявшей на его жестокий характер. Но дружба эта была непродолжительной. «Ее отставили», — замечает директор полиции об этой женщине. «За что?» — спрашивает Фебуфис. «Не умела держаться как следует!» — «Что же она сделала особенного?» — «Особенно ничего, но неправильно — слишком брала на бескорыстие. Ее припятнали и спустили» (л. 91). Так выясняется, что полицейские власти вынудили герцога расстаться с этой иностранкой, единственной виной которой было бескорыстие, противоречащее общим нормам отношений. «Как же это у вас припятнывают?» — интересуется Фебуфис. На это директор полиции, не желая раскрывать секрет «припятнывания», многозначительно отвечает: «Ах, друг мой. Как же это вам рассказать. Это же целое искусство и притом наш оригинальный и непосредственный культ, развитый на нашей почве. Вы ведь к нам полностью несправедливы, что отрицаете наше значение в культуре» (л. 91).

Домашний арест Фебуфиса кончается только с возвращением его жены из замка герцога. Помона явно расстроена, она в слезах, но художник пьян и плохо соображает, что могло бы с ней произойти: он выпил с директором полиции пять бутылок шампанского и выслушал ровно столько же занимательных историй.

Изображая семейную драму Фебуфиса, Лесков значительно отступает от главного исторического источника своего романа — биографии К. Брюллова. Двухнедельная семейная жизнь Брюллова окончилась полным его разрывом с женой. Лесков не спешит к подобному разрешению конфликта, напротив, он сосредоточивает внимание читателя на запутанных отношениях Фебуфиса с его женой и герцогом. Замедленное развитие личной драмы Фебуфиса дает возможность автору романа широко представить общую картину жизни в стране герцога, с которой знакомится художник, оказавшийся в горьком положении ее добровольного пленника. Постепенно он все больше прозревает, освобождаясь от своих прежних прекраснодушных иллюзий. Такая композиция романа делает оправданным заметное усиление во второй его части сатирических тенденций.

Несмотря на то, что сохраняется аллегорическая форма произведения, за происходящими в стране герцога событиями без труда угадываются явления русской жизни, характерные для николаевского царствования. Так, высмеивается отношение правящих кругов России к эпидемиям холеры, возникавшим в начале 30-х годов в разных местах страны. «К предложению многих и притом очень разнообразных мер борьбы с наступившей эпидемией герцог относился строго критически и часто шутил над ними, говоря: „Кто холеры не боится, того холера

lib.pushkinskijdom.ru

боится“». Рассказчик свидетельствует: «Эти слова мгновенно разнеслись по столице герцога и заменили в ней многие санитарные меры» (л. 13 об.).

В связи с отношением Фебуфиса к его слуге говорится об особенно унизительном и бесправном положении простых людей. Фебуфис, «несмотря на свой бред демократизмом», ударил по лицу не угодившего ему слугу. По этому поводу повествователь не без тайного сарказма замечает, что такого рода поступок в прежние времена «ценился гораздо снисходительнее, особенно в стране, управляемой герцогом, где царило резкое разграничение сословных положений и слуги пользовались самыми меньшими человеческими правами, мало чем отличавшими их от домашних животных. Деморализация в этом отношении была почти общею для всех привилегированных туземцев и довольно легко входила в нравы и обычаи попадавших сюда иностранцев» (л. 78).

Осуждение сословного неравенства — один из устойчивых мотивов всего творчества Лескова. Так, в его исторической хронике «Захудалый род» (1873) мудрая княгиня Протозанова, идя наперекор господствующему в ее среде принципу социальной иерархии, почитает за лучших своих друзей слуг Ольгу Федотовну и Патрикея да еще давнего знакомца, обедневшего дворянина Доримедонта Рогожина. Она ценит их душевную чистоту, теплоту чувств, преданность. Ей претит чванливое высокомерие графа Функендорфа и ханжество княгини Хотетовой, их нелепая кичливость.

Наибольшей остроты сатира Лескова достигает при изображении полицейского управления в стране герцога. Это учреждение во многом напоминает III отделение. Задумав убрать ставшего неугодным Фебуфиса, который ввел герцога в раздражительное состояние, превзойдя его в благородстве, почтенный советник Беда и начальник полиции решают оклеветать художника, или, как это принято говорить в их среде, «припятнать», заказать для него «универсальную микстуру со старой сигнатурой... неблагонадежность» (л. 28 об.). Далее в романе вскрывается и самый механизм полицейского оговора. Тщательно проверяя переписку Фебуфиса, полиция обращает внимание на письмо из Рима от Мака и Пика. Оно оказалось «сущим кладом для приближенных герцога» (л. 32 об.), потому что в нем было употреблено слово «заговор». Не понимая и не желая понять истинного содержания письма, написанного в шутливом дружеском тоне, в полицейском управлении начинают смотреть на Фебуфиса как на участника политического заговора против герцога. На самом деле в письме шла речь лишь о возможном эффектном отъезде Фебуфиса из страны. Тотчас были приняты административные меры: у дома художника «стали сидеть полицейские в форме, а два переодетых полицейских гуляли по противоположной стороне улицы» (л. 31). Выехав в Рим и, казалось бы, доказав тем самым свою непричастность к какому-либо внутреннему заговору, Фебуфис все еще не избавляется от преследований полиции. В экипаже под видом провожатого с ним едет шпион. Два других шпиона под видом купцов и охотников едут за Фебуфисом до границы герцогства, где, по расчету полицейского управления, художника должны схватить и отправить в те места, где он будет вынужден выдать всех участников «заговора». Но Фебуфису удалось избежать этой участи. Неожиданно для своих спутников он бросается в пограничную реку, благополучно переплывает ее и оказывается по ту сторону границы. На память герцогу он оставляет поношенный костюм и нарисованный им с натуры пейзаж, где изображен осел, весьма похожий на сопровождавшего Фебуфиса молодого офицера. Так второй раз Лесков вводит в роман тему воображаемого заговора, высмеивая непомерную, доходящую до глупости ревностность блюстителей порядка, скорых до расправы с мнимыми мятежниками.

Рисуя дальнейшую судьбу Фебуфиса, писатель снова обращается к легенде о художнике Луке Кранахе, некогда вдохновившей Фебуфиса на дружбу с герцогом. Теперь автор романа не только продолжает развивать сопоставление Фебуфиса с Лукой Кранахом, но и использует мистическую сторону этого старинного предания, рассказывающего о том, что в свои краски Кранах подмешивал ядовитую кровь дракона.

Вернувшись в Рим после долгого пребывания в стране герцога, Фебуфис увидел, что он отстал от своих собратьев по искусству. Все его попытки создать большое полотно терпят неудачу: «все холсты были начаты и оставлены» (л. 50 об.). Наконец, Фебуфис получает заманчивое предложение реставрировать случайно найденную картину Кранаха. Друзья Фебуфиса Пик, Мак и Марчелла, принявшие горячее участие в его судьбе, надеялись, что эта работа возбудит в нем погасший интерес к творчеству. Но результат получился противоположный. Фебуфис кончил жизнь самоубийством, избрав орудием смерти золотую шпильку жены, смоченную в растворенной краске с картины Кранаха. Поводом к его решению, как выяснилось позже, явился приезд Помоны. Изображая пышные похороны художника, исступление Помоны, которая вдруг осознала свою вину перед мужем, общие слезы, Лесков так же, как некогда в «Островитянах», явно пародирует романтический стиль. Традиционные средства экспрессивной романтической поэтики писатель использует здесь для окончательного развенчания личности Фебуфиса, который, как было замечено еще в первой части романа, и в жизни и в искусстве

lib.pushkinskijdom.ru

«стремился быть более красивым, чем натуральным и искренним» (VIII, 514). Нарочитая красивость не вносит в смерть Фебуфиса высокого трагического смысла, напротив, она позволяет лишний раз ощутить ироническое отношение писателя к художнику, который и перед лицом смерти становится на ходули.

Таким образом, на протяжении развития действия в романе образ Фебуфиса подвергается вначале малозаметному, но последовательному, а потом и более очевидному сатирическому снижению, в чем опять-таки проявляется один из принципов «коварной манеры» Лескова. В начале первой части Фебуфис предстает перед читателем как незаурядная личность и даже вызывает наши симпатии своим ярким талантом, задорной смелостью, наивной юношеской беспечностью. Только изредка в комментариях рассказчика и лапидарных характеристиках Мака проскальзывает насмешка над умением художника «гордо держать себя с великими мира сего», над его желанием «направлять герцога и при его посредстве развить вкус в его подданных» (VIII, 525). Затем Лесков ставит Фебуфиса в более сложные жизненные ситуации, в которых и происходит самораскрытие героя. В этих критических положениях, требующих от человека не только смелости и благородства, но и силы характера, твердости убеждений, художник предстает перед читателем с новой стороны. Решаясь на переезд в страну герцога, он с компрометирующей его легкостью меняет свои демократические взгляды на монархические, положение свободного художника на положение зависимого придворного живописца. В адюльтере с женой Пика Пеллегриной раскрывается потенциальная способность казалось бы щепетильного в делах чести Фебуфиса к предательству. Печатная часть романа завершается эпизодом неудачной женитьбы Фебуфиса, приведшей к ущемлению его «я» не только в творчестве, но и в личной жизни.

Продолжая роман, как бы наказуя своего героя за «безнатурность», автор ставит его в еще более смешные и унизительные положения: после ссоры с женой Фебуфис, как уже говорилось, попадает под домашний арест, его вызывают в официальное учреждение для объяснения интимных обстоятельств его семейной жизни. Затем следует бесцеремонное приказание герцога — виновника семейных несчастий Фебуфиса: «Теперь ты можешь отправляться домой. У тебя дома снова все в порядке. Это сделал я. Сейчас сам был у твоей жены. Она слаба, и я потребую, чтобы ты ее поберег» (л. 4). Это заявление свидетельствует о том, что в стране герцога Фебуфис лишен права принимать самостоятельные решения даже в своей частной жизни: на наших глазах он окончательно теряет свою индивидуальность, превращаясь в «чертову куклу» в руках своего высокопоставленного мецената. Как и раньше, Фебуфис в этой оскорбительной ситуации еще надеется «выдержать натиск герцога и тотчас же просить увольнения от служебных обязанностей» (л. 4), но все наивные попытки художника вернуть себе утраченное достоинство терпят провал, и ему остается только «заглаживать умным поведением то, что случилось» (л. 5). Заставив запутавшегося Фебуфиса прибегнуть для избавления от своих бед к эффектно обставленному самоубийству, писатель лишний раз подчеркивает незначительность его «красивой» жизни, бесхарактерность его личности, постоянную склонность к аффектации, подменяющей глубину и серьезность чувств.

После смерти Фебуфиса теряет свою загадочность и его жена Помона. В первой части романа, где она выступает под именем Гелии, Помона представлена молодой девушкой «классически строгой и поразительной красоты» (VIII, 553). И притом, по свидетельству герцога, она умна, образованна, наделена талантом живописца и даже пишет эстетические трактаты. Не по своей воле, а по прихоти герцога, бесцеремонно распоряжающегося судьбой своих подданных, Помона оказывается женой Фебуфиса. Она подавляет его своим упорством и самообладанием, доводит до бешенства своей холодностью, заставляет его пережить муки ревности и добивается главенствующего положения в его доме. «Он точно вышел из дому без спора и без боя, сам не заметив, как это случилось» (VIII, 558).

Однако во второй части романа личность этой всесильной красавицы получает иное освещение. Крайне обостренное самолюбие, стремление блистать в толпе приближенных герцога (с тех пор, как Помона сблизилась с герцогом, «в городе вдруг заговорили о ее уме, ее необыкновенном характере и образованности, красоте и талантах» — л. 7) обращают эту гордую красавицу в игрушку прихотей герцога, «чертову куклу». Сделав Помону своей любовницей и тем самым, по его выражению, «серьезно наказав» Фебуфиса, герцог скоро удаляет ее от себя. По его распоряжению Помону отправляют «в другую страну, где лучше климат», (л. 21 об.), для «поправки здоровья». Впоследствии, совершенно охладев к Помоне, герцог не разрешает ей, ставшей матерью, вернуться на родину. «У меня и без нее есть подданные», — цинично заявляет он (л. 41). Во многом Помона в своих злоключениях повторяет судьбу известной нам по рукописным вариантам романа Анастасии Алексеевны Брасовой. Подобно ей, пережив свой «ужасный день» — день смерти мужа, Помона впадает в состояние полнейшего равнодушия. Она решает остаться в Риме, каждый день ходить на могилу Фебуфиса и, «если небо смилостивится», умереть на ней. При всей экзальтации ее чувства оказываются внутренне обедненными, так же как и переживания Фебуфиса. Помону не инте-

lib.pushkinskijdom.ru

ресует ее маленький сын, брошенный ею на произвол судьбы. Несмотря на горячие уговоры Марчеллы: «Поверьте, колыбель нуждается в вас больше, чем могила» (л. 69), Помона откладывает поездку за сыном со дня на день. Наконец, желание ее исполняется: она умирает на могиле мужа. Но автор не дарует своей героине той красивой, возвышенной смерти, которую жаждет ее романтически выспренная душа: Помона оказывается жертвой нападения разбойников, которые ограбили ее, обесчестили и задушили.

Тема «чертовых кукол» получает во второй части неожиданный поворот и в связи с личностью герцога. По мысли автора, в положении «чертовой куклы» оказываются не только люди, поставленные в зависимое положение, но и те, кто, на первый взгляд, обладает всей полнотой власти. Сам герцог, при всей неограниченности свободы волеизъявления, в известном смысле также является рабом. «Не можешь ли ты разъяснить мне, старик, — обращается он к своему мудрому советнику, — одно странное и страшное положение, которое меня неотступно преследует и мучит... отчего это все так складывается, что я — в моем, по-видимому, самом свободном и независимом положении — несвободен?» (л. 41). Герцог приводит в пример случаи, когда ему приходится приближать к себе людей, которых он презирает, или отдавать приказания, не соответствующие его личным желаниям.

Подобную мысль о несвободе самих правителей в деспотическом государстве Лесков высказал и в рассказе «Инженеры-бессребреники» (1889), который писался в то самое время, когда готовился к печати роман «Чертовы куклы». В этом рассказе милостиво расположенный к «праведнику» монарх оказывается бессильным помочь своему подданному, тронувшему его благородством своего душевного облика. «Я вам верю, ваше величество, но вы не можете сделать то, что изволите так великодушно обещать», — бледнея, говорит ему Фермор (VIII, 274). И в ответ на недоуменный вопрос царя, повторяет: «Виноват, простите меня, ваше величество: я не знаю почему, но... не можете... не защитите» (VIII, 274). Помочь Фермору, страждущему оттого, что всюду попираются дорогие для него начала чести и добра, — это значит изменить весь существующий порядок вещей; царь в самом деле бессилен это сделать, поэтому трагическая участь Фермора предрешена: несмотря на высочайшее заступничество, его высылают за пределы отечества, и он кончает жизнь самоубийством.

Сходное развитие темы «чертовых кукол» в романе и близком ему по времени написания рассказе Лескова позволяет глубже понять социальную природу кукольных образов писателя. Не только личные качества и злая воля деспотов, но и общий порядок вещей, нецелесообразное устройство мира, основанного на началах господства и подчинения, ставит человека, по мысли Лескова, в жалкое положение «чертовой куклы». И «сильные мира сего» не избегают этой участи.

Сатирическая обрисовка в романе «безнатурных» личностей — державного правителя страны и его приближенных, язвительное изображение деятельности Внутреннего управления, осмеяние сословного неравенства, унижающего человеческое достоинство, — все это свидетельствует о необыкновенно резкой социальной направленности произведения. В то же время рассматриваемые нами вторая и третья части романа проясняют и положительную программу Лескова, его идеал. Уже на страницах первой части возникает имя Джузеппе Гарибальди, к которому обращены сердца Мака и Марчеллы. Далее в разговорах Мака, Пика и Марчеллы получает все большее значение идея союза «экономии сил» и проясняются социальные устремления его участников. В этом отношении важен следующий диалог между Пиком и Маком.

«— Что это за союз „экономии сил“? — спросил с недоумением Пик.

— Это союз людей, которые не хотят жертвовать собою ни для эффектов, ни для гримас, а хотят сберечь себя на дело, достойное цели человеческой жизни.

— Что же я должен сделать, ежели присоединюсь к ним?

— Ты прежде всего перестанешь считать за важное то, что не важное, забудешь о герцогских ласках и о всяких мелких обидах и станешь думать о бедствиях общих и о том, что можно делать для общего блага. Ты чист и добр и имеешь горячее сердце — сбереги это все к тому делу, когда ему нужны будут все наши силы для достижения лучшего будущего... дело само укажет тебе, где положить свою жизнь...

— Я присоединяюсь! — ответил Пик и, взяв в руки перо, поданное ему Марчеллою, подписал... Мак взял от него бумагу, обнял Пика и проговорил:

— Вот теперь ты увидишь, как ты свободен: истина скрыта в том, что ты любишь других больше себя. Эта истина делает человека свободным. Ты желаешь свободы?

— Свободы? — повторил Пик.

— Да, свободы, а она начинается тем, чтобы сделать себя свободным... от пустых предрассудков и надутых желаний, через которые человек делается игрушкой дьявола и вертится в его лапах, как чертова кукла. Пусть будет предан забвенью весь романтический бред, и пусть вечно живет простой здравый разум и забота о водворении правды и милости в жизни. Довольно стремиться к тому, чтобы блистать в сиянии герцогов. Не нам исправлять их грехи и ошибки. Наше

lib.pushkinskijdom.ru

дело приготовить себя и других с нами идущих к тому, чтобы не почитать себя важными и быть милостивыми...

— О, viva! О, viva! — воскликнула Марчелла и, соединив их руки, дружески их обоих поцеловала» (л. 74).

Так Пик обрел цель, «для которой стоило жить всегда, после всякой личной, сердечной утраты» (л. 75). Дальнейшее развитие событий в романе проясняет высокую гражданскую направленность этого союза: становится понятным то, что не договаривает в своей беседе с Пиком Мак (очевидно, в подцензурном романе прямое изложение его программы было затруднено). Идеал подлинно свободной деятельности человека в представлении писателя и близких ему героев, участников союза «экономии сил», оказывается тесно сопряженным со стремлением людей к демократическому устройству общества, с борьбой за национальное возрождение страны, за интересы народа, которую возглавляет в Италии Гарибальди. В его боевой лагерь по зову своей юношеской души уходит воспитанник Марчеллы Марк (сын герцога и жены Фебуфиса). Внимание автора в финале романа переносится на личность этого героя, который цельностью своего внутреннего мира, силой натуры, действенным характером благородных помыслов превосходит и Пика, и Мака, являясь в то же время антиподом своего отца. Нравственные достоинства юноши, в изображении автора, порождены как воспитанием его в доме Марчеллы, так и новой эпохой итальянской жизни, активизировавшей рост и единение передовых общественных сил. По знаменательному замечанию писателя, Марку не нужно было, подобно Пику и Маку, вписывать свое имя в реестр тех, кто обещал беречь свои силы для будущей борьбы: в его время люди, «преданные идеям добра и свободы», хорошо узнавали друг друга уже без реестров, вступая в армию Гарибальди. Марчелла, человек нежного, любящего сердца, сама благословляет своего приемного сына на эту суровую борьбу. «Чем я заплачу за твои заботы, что я отдам тебе взамен добра и счастья, которыми ты меня окружила?» — спрашивает ее Марк на пороге своего вступления в жизнь. И слышит в ответ: «Ты отдашь то же самое... только не мне, мой чудесный ребенок, а другим, кого гложет горе...» (л. 76). Всем сердцем принимая этот святой материнский наказ, Марк со свойственной ему решимостью вступает одним из первых в ряды гарибальдийцев. Впоследствии он мужественно выносит все тяготы неравной борьбы, долгие годы томится в заключении, а потом первым умирает возле Гарибальди, которому завещает передать Марчелле прощальный поцелуй и слова: «Я отдал...» Исполнив свою клятву, он отдал жизнь за идеалы добра и справедливости, к которым так или иначе устремлены помыслы всех любимых автором героев романа: самоотверженной Марчеллы, сурового ригориста Мака, добродушного Пика, народного героя Гарибальди. В оценке писателя это — подвиг, заслуживающий вечной памяти в потомстве.

Итак, воплощением высшего человеческого достоинства в романе Лескова выступают вождь итальянского освободительного движения и его единомышленники, готовые отдать свои жизни героической борьбе. Только участие в подобном деянии, имеющем высокую внеличную цель, может, по художественной логике романа, сообщить человеку необходимую нравственную крепость, уберечь его от постыдной роли «чертовой куклы», дать ему истинную, а не эфемерную свободу, позволит исполнить свое человеческое назначение.

На первый взгляд, такая концепция романа — явление из ряда вон выходящее, неожиданное в творческой практике Лескова, который не однажды резко полемизировал в романах и в публицистике с революционными идеями. Однако в свете той эволюции, которую претерпевают взгляды писателя во второй половине 1870-х—1880-х годах, это явление закономерное.

В обстановке реакции 1880-х годов Лесков резко эволюционирует влево. Чем более сгущается атмосфера общественно-политической реакции, тем более резким и непримиримым становится отношение писателя к современной ему действительности. В письмах этого времени Лесков не раз признается своим корреспондентам, что его крайне раздражает то, что творится вокруг. «Нет ни умов, ни характеров и ни тени достоинства...» — пишет он С. Н. Шубинскому 17 августа 1883 года (XI, 283). С горечью говорит Лесков в эти годы о «падении идеалов» в обществе и литературе, о торжествующем духе мелкого торгашества, о «повсюдном» «сраме и унижении». Писателю претит атмосфера «гадостности», нравственной нечистоплотности, разнузданного стяжательства, в которой человеку трудно сохранить душу свою хоть в некотором «опрятстве».

По контрасту с подавляющей его современностью особую притягательность для Лескова обретает «очистительная эпоха» 60-х годов и те ее деятели, которые стремились переломить дух самодовольства и косности, царивший в обществе, и тем самым энергично способствовали общественно-историческому прогрессу. Пиететом окружены теперь в письмах Лескова имена Добролюбова, Чернышевского, Салтыкова, их предтечи Белинского; писатель противопоставляет этих деятелей нравственным пигмеям современной эпохи, эпохи «разгильдяйства и шатаний» (XI, 300). По собственному признанию Лескова, над его рабочим столом в 1889 году долго висело понравившееся ему стихотворение Фофанова «Уходят старые глаша-

lib.pushkinskijdom.ru

таи свободы». «...Отходят все люди лучших умов и понятий», — скорбно пишет о «шестидесятниках» сам Лесков в письме к Л. Толстому от 20 января 1891 года (XI, 477).

Резко изменяется в это время общий пафос художественного творчества писателя. В своих произведениях 1880—1890-х годов Лесков с новой жесткой язвительностью сатирически обличает разгул реакции, «оподление» людей в атмосфере идейного застоя и торгашеского меркантилизма. Многие его произведения поэтому вызывают при опубликовании сопротивление цензуры и разделяют судьбу романа «Чертовы куклы». Не был напечатан при жизни писателя рассказ «Административная грация» (1893), не удалось устроить ни в одно издание сатирическую повесть «Заячий ремиз» (1894), несмотря на заверения автора в том, что все нецензурное «тщательно маскировано и умышленно запутано» (XI, 599). Много волнений испытал Лесков при печатании рассказа «Загон»: даже после того, как это произведение было принято редакцией журнала «Книжки „Недели"» и находилось в наборе, у автора не было уверенности, что оно увидит свет. С большим трудом прошел в «Русской мысли» «Зимний день»: редакторы журнала, как заметил Лесков, «показали, наконец, мужество» (XI, 600). Стесняемый цензурными требованиями, Лесков страдает от сознания ограниченности своих творческих возможностей. «Проклятое бесправие литературы мешает раскрыть каторжные махинации ужасной реакции. Утешаться ровно нечем», — пишет он И. Е. Репину 19 февраля 1889 года (XI, 417).

Одним из обходных маневров писателя, перед глазами которого все время маячило «опротивевшее чучело цензуры», явилось его обращение к эпохе николаевского царствования, страшной, «глухой поре» русской жизни, порождавшей неизбежные ассоциации с настоящим.

Как явствует из переписки Лескова, он тщательно собирает исторические и апокрифические материалы, воскрешающие быт и нравы николаевского времени, очень ими дорожит. На этой реальной основе создаются не только «Чертовы куклы», но и рассказы Лескова «Человек на часах» (1887) и «Инженеры-бессребреники». О последнем сам автор замечал так: «Картины, представляющие ужасное время ипокритской и подлой поры безгласицы, — терзательны, но зато представляют свое время яко в зерцале» (XI, 353). Однако и в том и в другом рассказе, как и в романе «Чертовы куклы», Лесков не ограничивается только изображением существующего порядка вещей, общей атмосферы жизни. Главные герои этих произведений волей писателя поставлены в трагические ситуации, в которых они проходят испытание на человечность. Интерес и внимание к ним автора, скрытая теплота, с которой ведется рассказ о судьбе каждого из них, определены именно тем, что и солдат Постников, и инженер Фермор находят в себе силы подняться над предписанной им нормой поведения, как будто снимающей с них личную нравственную ответственность за их поступки, превозмочь давление обстоятельств, строго регламентирующих их поведение. Живая душа, сердце, чуткое к чужой боли, заставляют и послушного солдата Постникова, и застенчивого воспитанника инженерного училища Николая Фермора совершить подвиг самоотвержения, возвышающий их над людьми, утратившими человеческое достоинство, постоянно проявляющими в своей служебной практике требуемый от них автоматизм поступков, хитроумно оправдывающими обман и подлость.

Таким образом, «праведники» Лескова, постигающие не только мыслью, но и свойственным им обостренным нравственным инстинктом всю меру неблагополучия жизни, неизбежно становятся отрицателями существующего порядка. С ними и расправляются как с людьми «опасными», подрывающими своими недозволенными поступками и «крамольными» речами социальные устои. Постникова подвергают беспощадной экзекуции, а Николая Фермора изгоняют со службы и объявляют сумасшедшим.

Любимые герои поздних произведений Лескова лишены эгоистической узости, так или иначе они стремятся к общему благу и счастью всех людей. Так, логика художественной мысли писателя, далекого от революционных идей, делает возможным появление в романе «Чертовы куклы» Гарибальди, который предстает перед читателем в ореоле своей легендарной славы. Вместе с суровым Маком, непримиримым к любым проявлениям бесхарактерности, бездумной наивности, малодушию, вместе с Марчеллой, сердце которой открыто всем страждущим людям, Гарибальди представляет в романе Лескова тип людей, противостоящих духу времени, отважно идущих против течения, сознательно избирающих героический путь в жизни, своими руками творящих свою и общую судьбу. Таким образом, в этом романе Лесков наиболее последователен в решении проблемы положительного деятеля, занимающей его на всем протяжении творчества. «Безнатурному» человеку писатель противопоставляет революционную натуру борца, могущественного творца истории своего народа, защитника интересов бедных и голодных людей.

Общая концепция романа, обнаженная социальная острота всех его коллизий — все это с очевидностью свидетельствует о существенных сдвигах в миросозерцании писателя в 1880-е годы, об углублении демократических и гумани-

lib.pushkinskijdom.ru

стических тенденций его творчества, о новом взлете художественных сил Лескова, создавшего в последние годы своей жизни замечательные произведения, составившие новый этап его творческого развития.

М. П. ЧЕРЕДНИКОВА

О СЮЖЕТНЫХ МОТИВИРОВКАХ В ПОВЕСТИ Н. С. ЛЕСКОВА «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК»

В начале 1873 года Н. С. Лесков послал в редакцию «Русского вестника» свою новую повесть «Черноземный Телемак». Но М. Н. Катков «пришел к заключению, что печатать эту вещь будет неудобно». Об отказе редактора «Русского вестника» сообщил писателю Н. А. Любимов. Он же написал и о причинах отказа: «...вся вещь кажется ему (Каткову, — *М. Ч.*) скорее сырым материалом для выделки фигур, теперь весьма туманных, чем выделанным описанием чего-либо в действительности возможного и происходящего... Он советует вам подождать печатать эту вещь, самый мотив которой может, по его мнению, выделаться во что-либо хорошее».[1] Однако Лесков не согласился с такой оценкой повести и отдал ее в редакцию газеты «Русский мир», лишь заменив первоначальное название «Черноземный Телемак» «Очарованным странником».

Позднее, в 1874 году, когда повесть была напечатана отдельным изданием, Лесков получил письмо от П. К. Щебальского с критическими замечаниями. По-видимому, критика Щебальского в какой-то мере была близка к мнению редакции «Русского вестника», так как в ответном письме Лесков писал: «Нельзя от картин требовать того, что Вы требуете. Это *жанр*, а жанр надо брать на одну мерку: искусен он или нет? Какие же тут проводить направления? Этак оно обратится в ярмо для искусства и удавит его, как быка давит веревка, привязанная к колесу. Потом: почему же лицо самого героя должно непременно стушеваться? Что это за требование? А Дон-Кихот, а Телемак, а Чичиков? Почему не идти рядом и среде и герою? Я знаю и слышу, что „Очарованный странник“ читается живо и производит впечатление хорошее».[2]

Много лет спустя в письме к А. С. Суворину от 22 апреля 1888 года Лесков снова возвращается к вопросу о композиции «Очарованного странника»: «Объезд помещиков вроде Чичикова всегда занимал меня, и я это пробовал слегка в „Смехе и горе“ и в „Очарованном страннике“».[3] То, что Лесков считал эту попытку удачной, подтверждает другое его письмо к Суворину от 8 апреля 1886 года. Договариваясь о новом издании повести, Лесков пишет: «„Странник“ убит или, лучше сказать, заморен глупым издателем (Комаровым, — *М. Ч.*), томившим его восемь лет в погребе... Но ему надо дать выход, и он пойдет... Он занимателен, оригинален, и от него „Русью пахнет“».[4]

Однако критика так и не оценила повесть по достоинству. Н. К. Михайловский, упрекавший писателя в постоянном отсутствии чувства меры, так характеризует «Очарованного странника»: «В смысле богатства фабулы это, может быть, самое замечательное из произведений Лескова, но в нем же особенно бросается в глаза отсутствие какого бы то ни было центра, так что и *фабулы* в нем, собственно говоря, нет, а есть целый ряд *фабул*, нанизанных, как бусы, на нитку; и каждая бусина сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно и еще сколько угодно бусин нанизать на ту же нитку».[5]

Л. П. Гроссман в монографии о Лескове, говоря об этой оценке Михайловского, пишет: «В этом, несомненно, сказывалась неподготовленность старого критика-публициста к новому, несколько парадоксальному жанру русской прозы».[6] Сам Л. Гроссман дает очень тонкое объяснение конструктивных принципов Лескова, отчетливо выраженных в «Очарованном страннике». «Обращение писателей к социальным противоречиям 60-х годов, — пишет исследователь, — привело, по мне-

---

[1] А. Н. Лесков. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. Гослитиздат, М., 1954, стр. 296.

[2] Н. С. Лесков. Письмо к П. К. Щебальскому от 4 января 1874 года. В кн.: Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1957, стр. 360.

[3] Там же, т. XI, стр. 385.

[4] Там же, стр. 315.

[5] Н. К. Михайловский. Литература и жизнь. «Русское богатство», 1897, № 6, стр. 105.

[6] Л. П. Гроссман. Н. С. Лесков. М., 1945, стр. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

нию Лескова, и к возрождению сюжетности в русском романе... От персональной исповеди на основе единой личной драмы Лесков зовет к широкому полотну взволнованной и бурной эпохи. Это в корне видоизменяет основной композиционный закон: *изолированной и цельной новеллистической композиции противопоставлена непрерывная и безостановочная смена событий* (курсив наш, — *М. Ч.*). Роман уступает место хронике. „Я буду рассказывать все это *не так, как рассказывается в романах,* — открыто заявляет читателю Лесков о необычных путях своего сказа. — Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет *как развивающаяся со скалки хартия,* и я ее так просто и буду *развивать лентою*". Об этом же в письме к И. С. Аксакову от 19 февраля 1881 года: „Все это развивается *свитком, лентою, без апофеоза, даже без кульминационной точки*"».[7]

«Отсюда,— продолжает исследователь, — интерес Лескова к роману-путешествию, к поэме странствий с их основным принципом безостановочного развертывания бесчисленных приключений... Во многом Лесков оставался учеником критика Дудышкина, возражавшего в „Отечественных записках" 1862 года против бедных сюжетов: „Чем занимательнее интрига и чем меньше рассуждений, тем ближе роман к своей естественной и первобытной форме — сказке"».[8]

Таким образом, прием «нанизывания», т. е. принцип эпического сюжетосложения, свойственный волшебной сказке и авантюрному роману, прием, в котором критики усматривали слабость Лескова, для самого писателя был программным принципом его поэтики.

Первоначальное название повести «Черноземный Телемак» прямо указывало на литературный образец, которому охотно следовал Лесков. О романе Фенелона писатель неоднократно говорит в своих письмах, в записной книжке он делает выписки из «Телемака».[9] Интересно в связи с этим, что в свое время именно сюжет фенелоновского романа пародировался А. Н. Радищевым в его трактате «Памятник дактилохореическому витязю». Трактат, посвященный «Тилемахиде» Тредиаковского, основан на мысли, что большая, заслуживающая уважения работа поэта над русским стихом никак не вяжется с нелепым, с точки зрения Радищева, сюжетом поэмы, который «ни на что не годится».[10] Единственное оправдание автору поэмы Радищев видит в том, что «за вымысел „Телемахиды" отвечает не Тредиаковский, а Фенелон».[11] Сюжет, тенденция и композиция поэмы и подвергаются пародированию в трактате Радищева. Трактат был написан в 1801 году. Спустя 70 лет Лесков, невольно полемизируя с Радищевым, одобряет композиционные принципы «Телемака» и утверждает правомерность использования их в современной литературе. Понятно в связи с этим, почему Лесков никогда не соглашался с критиками, упрекавшими его «в отсутствии какого-либо центра» в его повести, так как сюжет и фабула «Очарованного странника» определялись самой логикой лесковской поэтики.

Одним из доказательств того, что сюжет повести является не произвольным набором фабул, а выражает авторскую «концепцию действительности»,[12] может служить система сюжетных мотивировок в «Очарованном страннике», анализу которой и посвящена настоящая статья.

* * *

Основу повести составляет история жизни Ивана Северьяныча Флягина, рассказанная им самим. Рассказ героя обрамляется авторским повествованием. Повесть начинается описанием путешествия по Ладожскому озеру.

«Мы плыли по Ладожскому озеру от острова Коневца к Валааму и на пути зашли по корабельной надобности в пристань к Кореле».[13] Рассказ об обмене мнениями между пассажирами «после посещения Корелы» (стр. 385) написан в манере, традиционной для классической новеллы, где из числа людей, собравшихся вместе в силу определенных обстоятельств, выделяется рассказчик, от имени которого и ведется повествование. В речи спутников нет никаких особых характеристиче-

---

[7] Там же, стр. 261—262.

[8] Там же, стр. 263.

[9] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР. Н. С. Лесков, ф. 275, оп. 1, № 113. Записная книжка № 4, л. 54.

[10] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 202.

[11] Там же, стр. 395 (примечания А. В. Пумпянского к «Памятнику дактилохореическому витязю»).

[12] Е. Добин. Герой. Сюжет. Деталь. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 207.

[13] Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. IV, стр. 385 (далее ссылки при цитировании повести даются в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

ских деталей, к которым обычно так часто прибегает Лесков. И для того, чтобы «представить» читателю собеседников, автору достаточно нескольких слов: «человек, склонный к философским обобщениям и политической шутливости», «кто-то, часто здесь путешествующий», «рассказчик, очевидно купец, и притом человек солидный и религиозный». Но когда в разговор вступает новый пассажир, который «незаметно присел с Коневца» (стр. 386), автор обращает на него внимание читателей, и сразу становится ясно, что этот человек займет в рассказе особое положение. Подробное описание наружности этого человека (при рассказе о других собеседниках оно не понадобилось) мотивируется автором тем, что все, посмотревшие на нового пассажира, «подивились, как он мог до сих пор оставаться незамеченным» (стр. 386). Далее неожиданный собеседник описывается таким, каким увидели его все присутствующие: «Это был человек огромного роста, с смуглым открытым лицом и густыми волнистыми волосами свинцового цвета: так странно отливала его проседь. Он был одет в послушничьем подряснике с широким монастырским ременным поясом и в высоком черном суконном колпачке» (стр. 386). В следующей фразе автор окончательно дает понять читателю, что новый персонаж окажется в центре повествования: «Этому новому нашему сопутнику, *оказавшемуся впоследствии чрезвычайно интересным человеком* (курсив наш, — *М. Ч.*), по виду можно было дать с небольшим лет за пятьдесят» (стр. 386). И только после такой объективированной характеристики автор высказывает свое собственное впечатление «о новом сопутнике»: «Он был в полном смысле слова богатырь, и притом типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий дедушку Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме графа А. К. Толстого. Казалось, что ему бы не в ряске ходить, а сидеть бы ему на „чубаром“ да ездить в лаптищах по лесу и лениво нюхать, как „смолой и земляникой пахнет темный бор“» (стр. 386—387). Это впечатление не случайное, так как оно высказывается автором уже после того, как сам он узнал историю героя, и у него было достаточно оснований предупредить читателя, что речь идет о человеке «чрезвычайно интересном». Поэтому в первом же авторском высказывании проявилось определенное отношение к герою, которое постоянно будет подчеркиваться в ходе повествования.

Сразу же после этого вступления Лесков так передает разговор с новым собеседником:

«Его спросили: кто же это такой человек, который ведает и исправляет дела самоубийц после их смерти?

— А вот кто-с, — отвечал *богатырь-черноризец* (курсив наш, — *М. Ч.*), — есть в московской епархии в одном селе попик...» (стр. 387). В авторской речи уже с этого момента можно различить отношение автора к рассказчику и отношение к нему всех остальных слушателей. Тогда как автору герой представляется «богатырем-черноризцем», для его спутников он просто монах, каких много встречается на Ладожских островах: «Пассажиры пристали к иноку с просьбою рассказать эту дивную историю, и он от этого не отказался и начал следующее...» (стр. 387).

Две истории, рассказанные иноком, окончательно привлекают к нему всеобщее внимание. Во время рассказа слушатели узнают имя героя («меня в миру Иван Северьяныч, господин Флягин, звали» — стр. 392). Заинтересованные личностью Ивана Северьяныча, слушатели просят, чтобы он рассказал о своей жизни. Инок охотно соглашается, но предупреждает: «Только я иначе не могу-с, как с самого первоначала» (стр. 395). Эта оговорка чрезвычайно важна. Слушатели, обращаясь с просьбой, не ставили Ивану Северьянычу никаких ограничений, поэтому условие рассказывать «с самого первоначала» относится не столько к ним, сколько к самому рассказчику. По какому-то внутреннему убеждению он не может рассказывать о своей жизни иначе, как «с самого первоначала». Для Ивана Северьяныча в этом есть определенный, понятный ему смысл. Таким образом, начало рассказа мотивировано самим рассказчиком. И хотя эта мотивировка могла показаться читателю пустой прихотью («иначе не могу-с», т. е. «не хочу», «не желаю иначе рассказывать»), автор не случайно вводит ее, и мы еще не раз убедимся в этом.

Первая глава лесковской повести с описанием путешествия, разговорами пассажиров и с первыми «историями» Ивана Северьяныча, господина Флягина, представляет собой своего рода экспозицию. Исходная ситуация, по сути, дана во второй главе, когда главный герой повести приступает к рассказу о своей «обширной протекшей жизненности» (стр. 395). С этого момента повествование ведется в любимой Лесковым сказовой манере и изредка прерывается авторской речью и «репризами» слушателей.

* * *

«Я родился в крепостном звании и происхожу из дворовых людей графа К. из Орловской губернии» — так «начал свою повесть» рассказчик (стр. 395). После краткого описания быта в графской усадьбе он рассказывает о своих родителях. «Мой родитель был кучер Северьян... От родительницы своей я в самом юном сиротстве остался и ее не помню, потому как я был у нее *молитвенный сын*, значит,

lib.pushkinskijdom.ru

она, долго детей не имея, меня себе у бога все выпрашивала и как выпросила, так сейчас же, меня породивши, и умерла...» (стр. 396). Слова «молитвенный сын» выделены в тексте курсивом, значит, автор хочет, чтобы на них несколько задержалось внимание читателя. Но несмотря на то, что рассказчик подробно объясняет значение этих слов, истинный смысл их станет понятен несколько позднее. Иван Северьяныч рассказывает, как в отрочестве, будучи форейтором, он от избытка сил и из озорства во время одной из поездок с графом убил встречного монашка, ударив его «во всю мочь вдоль спины кнутом» (стр. 398). О последствиях убийства Иван Северьяныч поведал следующее: «Граф там (в монастыре, — *М. Ч.*) с игуменом переговорили, и по осени от нас туда в дары целый обоз пошел с овсом, и с мукою, и с сушеными карасями, а меня отец кнутом в монастыре за сараем по штанам продрал, но настояще пороть не стали, потому что мне, по моей должности, сейчас опять верхом надо было садиться» (стр. 399). Судя по эпически-спокойному тону рассказа о страшном происшествии, следующая фраза: «Тем это дело и кончилось», казалось бы, должна была бы логически завершить эту историю. Однако после слов: «Тем это дело и кончилось» стоит запятая (короткая пауза в речи рассказчика), и после нее следует продолжение, очень важное для сюжетной композиции повести: «...но в эту же самую ночь приходит ко мне в видении этот монах, которого я засек, и опять, как баба, плачет» (стр. 399). Разговор Ивана Северьяныча с монахом возвращает нас к моменту рождения героя. Монах в видении так объясняет свое появление: «...я пришел от твоей родной матери сказать тебе, что знаешь ли ты, что ты у нее *моленый сын?*» (снова курсив автора!).

„Как же, — говорю, — слышал я про это, бабушка Федосья мне про это не раз сказывала".

„А знаешь ли, — говорит, — ты еще и то, что ты *сын обещанный?*"

„Как это так?"

„А так, — говорит, — что ты богу обещан".

„Кто же меня ему обещал?"

„Мать твоя".

„Ну так пускай же, — говорю, — она сама придет мне про это скажет, а то ты, может быть, это выдумал"» (стр. 399).

«„...Если ты хочешь, — говорит, — так я тебе дам знамение в удостоверение".

„Хочу, — отвечаю, — только какое же знамение?"

„А вот, — говорит, — тебе знамение, что будешь ты много раз погибать и ни разу не погибнешь, пока придет твоя настоящая погибель, и ты тогда вспомнишь материно обещание за тебя и пойдешь в чернецы".

„Чудесно, — отвечаю, — согласен и ожидаю".

Он и скрылся, а я проснулся и про все это позабыл...» (стр. 400).

Таким образом, слова Ивана Северьяныча о том, что он был у матери «молитвенный сын», в самом начале рассказа были не случайны. Для того чтобы понять значение их, нужно вспомнить, что мотив рождения героя по материнской молитве связан с известной литературной и фольклорной традицией. В. П. Адрианова-Перетц в своей книге «Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности» пишет: «Чудесное рождение героя после многих лет неплодия — одинаково распространенный мотив и в житийной литературе, где оно является наградой за благочестие родителей, и в народной поэзии, где существует масса вариантов его».[14] Исследователь житий севернорусских подвижников И. Яхонтов тоже отмечает этот мотив как один из самых характерных в агиографических произведениях. «В благочестивом семействе, от добродетельных, живущих по закону господню, родителей произрастает богодарованное чадо» [15] — так начинаются жизнеописания почти всех святых. Преподобный Александр Свирский «даруется родителям от бога по силе их молений».[16] Мать преподобного Александра Ошевенского молитвами выпрашивает себе сына у пресвятой богородицы.[17] «Св. Евфимий, в крещении Иоанн, — сын молитвы бесплодных, благочестивых родителей...» [18] «Испрошен у бога молитвами» преподобный Иоасаф, в миру князь Андрей,[19] и многие другие святые.[20]

Широко распространен этот мотив и в народных сказках.

---

[14] В. П. Адрианова-Перетц. Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности. Пгр., 1917, стр. 132.

[15] И. Яхонтов. Жития святых севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1881, стр. 224.

[16] Там же, стр. 50.

[17] Там же, стр. 94.

[18] Арх. Филарет. Русские святые, чтимые всею церковью или местно. Месяц март, Чернигов, 1862, стр. 67.

[19] Там же, месяц сентябрь. Чернигов, 1865, стр. 44.

[20] См. об этом в кн.: В. П. Адрианова-Перетц. Житие Алексея человека божия..., стр. 133.

lib.pushkinskijdom.ru

«У одного старичка, у богатого мужичка, не было ни сына, ни дочери; стал он бога молить, чтобы послал ему хоть единое детище при жизни на потеху, а по смерти на замену. Вот родилось у него в один день семь сынов. . .»[21]

«. . . Жил-был старик со старухою, и за всю их бытность не было у них детей. Вздумалось им, что вот-де лета их древние, скоро помирать надо, а наследника господь не дал, и стали они богу молиться, чтобы сотворил им детище. . . Через столько-то времени забрюхатела старуха и родила сына» (т. 2, № 185, стр. 25).

«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь с царицею, а детей у них не было; стали они со слезами бога молить, чтоб даровал им хоть единое детище, — и услышал господь их молитву: царица забеременела» (т. 2, № 206, стр. 109).

Число этих примеров можно значительно увеличить. Достаточно сказать, что в сборнике А. Н. Афанасьева, кроме указанных случаев, мотив рождения ребенка после усиленных родительских молитв встречается в сказках под следующими номерами: 310, 561, 562.[22]

Распространен этот мотив и в духовных стихах.[23]

Определяя начальную ситуацию в житии, волшебной сказке и в духовных стихах об Алексее человеке божием, мотив рождения «по молитве» имеет одно общее значение в этих разных жанрах: он всегда прикреплен к герою, которому посвящено агиографическое или фольклорное произведение. Но на этом сходство и кончается.

Сюжет жития подчинен авторской задаче, состоящей в том, чтобы создать образец идеального церковного героя. «Автору-агиографу, — пишет И. П. Еремин, — остается только одно: подобрать материал для иллюстрации его святости. Житие и сводится обычно к такой иллюстрации в рамках биографического повествования о жизни героя и его кончине».[24] Начинается это повествование, как мы видели, сообщением о рождении святого после родительских (чаще материнских) молитв.

Герой волшебной сказки, рожденный «по молитве родителей», — это персонаж, которому предстоит преодолеть множество препятствий и испытаний, чтобы «ликвидировать беду или недостачу, свою собственную или другого лица».[25] «Чудесное рождение героя — очень важный сказочный элемент. Это одна из форм появления героя с включением его в начальную ситуацию».[26]

Таким образом, чудесное рождение в житии и в сказке знаменует собой появление разных героев, а потому и сходная начальная ситуация оказывается исходным моментом, в одном случае, для канонизированной биографии святого подвижника, а в другом — для странствий и приключений сказочного героя.

Каково же значение рассмотренного мотива в повести Лескова? Иван Северьяныч Флягин не только «моленый сын», но и, как говорит ему в видении монах, — «сын обещанный», он «богу обещан». Мотив обещания богу не родившегося еще ребенка иногда связан в житиях с мотивом молитвы о чаде. В некоторых случаях ребенка не только «обещают» богу, но заранее продают какому-нибудь монаху, который в дальнейшем становится наставником «обещанного». Такой пример приводит в своем исследовании И. Яхонтов: «Старец Савватий у одного новгородского купца, у которого все дети умирали, купил „за две медницы“ еще неродившееся дитя».[27] «Обещанным сыном» иногда становился больной ребенок: «Некоторый старец Соловецкой обители на просьбу одних родителей помолиться о выздоровлении больного их сына отвечал: „Аще хощете его жива видети, то обещайте его на Соловки преподобному Зосиме“».[28]

Мотив обещания богу при молитве о чаде встречается и в духовных стихах (видимо, под влиянием литературных источников):

Дай, господи, сына либо дочирь,
Сына не женити,
Дочери взамуш ни отдавати.[29]

Однако в житиях этот мотив все-таки встречается довольно редко. Житийный герой, родившийся после молитвы, обычно сам, по своей воле, без всяких родительских обещаний посвящает свою жизнь богу. Более того: родители часто противятся

[21] А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки в трех томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1957, № 147, стр. 323 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[22] См. также: И. А. Худяков. Великорусские сказки, вып. I. М., 1860, № 17; А. М. Смирнов. Сборник великорусских сказок Архива РГО, вып. I. Пгр., 1917, № 141.

[23] См.: В. П. Адрианова-Перетц. Житие Алексея человека божия. . ., стр. 242—245.

[24] И. П. Еремин. Лекции по древней русской литературе. Л., 1968, стр. 14.

[25] В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е, М., 1969, стр. 48.

[26] Там же, стр. 77.

[27] И. Яхонтов. Жития святых северорусских подвижников. . ., стр. 325.

[28] Там же.

[29] В. П. Адрианова-Перетц. Житие Алексея человека божия. . ., стр. 243.

lib.pushkinskijdom.ru

решению сына, они хотят, чтобы он жил в миру. Поэтому герой тайком, часто ночью уходит из дому, чтобы попасть в монастырь. В сопротивлении, какое святой оказывает родителям, заключается драматический конфликт, очень важный для житийного сюжета. Недаром тайный уход святого в монастырь без разрешения родителей становится почти постоянным мотивом в русской агиографии со времен Жития Феодосия, написанного Нестором.[30] При таком композиционном построении жития (родители молятся богу — рождается долгожданное чадо — счастливые родители окружают его неусыпной заботой, а сын уже в отрочестве решает покинуть родительский дом и однажды тайком удаляется в монастырь) мотив обещания богу неродившегося ребенка ослабил бы действенность нарастающего конфликта. Уход в монастырь сам по себе становится в житии подвигом святого во имя бога.

Совсем другой смысл имеет мотив обещания неродившегося чада в сказке. Здесь обычно отец будущего ребенка попадает в беду: во время странствия (или охоты) он, испытывая сильную жажду, наклоняется к колодцу (к реке или озеру), чтобы напиться, и в это время водяной царь (царь-медведь, черт) хватает его за бороду. На просьбу пойманного отпустить его водяной царь отвечает требованием обещать ему то, чего пришелец «дома не знает». Такое обещание легко дается. А возвратившись домой, обещавший узнает, что у него во время его отсутствия родился сын. В определенное время «обещанный сын» должен отправиться к водяному царю (или нечистому). Его путешествие, приключения и подвиги, приводящие к освобождению его от «нечистой силы», и составляют содержание сказки.[31] Таким образом, в сказке судьба героя, если он «обещанный сын», предопределена данным за него обещанием. Характерно, что данное обещание в сказке всегда выполняется и само по себе никем под сомнение не ставится (сын сразу верит отцу, просит благословения и отправляется в предназначенный ему путь).

Лесковский герой не верит монаху и тогда, когда, кроме известия о том, что он — моленый и обещанный сын, получает еще и знамение: «будешь ты много раз погибать и ни разу не погибнешь».

В сказке пророчества, предсказания и знамения часто сопровождают мотив чудесного рождения героя. Широко распространен вариант пророчества, которое дается ребенку в колыбельной песне (Ивану Царевичу предсказано, что он женится на «Ненаглядной Красоте, трех мамок дочке, трех бабок внучке, девяти братьев сестре. . .» (Афанасьев, т. 1, № 157, стр. 362)).

Такое предсказание, конечно, не имеет ничего общего со знамением, данным Ивану Северьянычу. Похожее знамение получает не сказочный, а былинный герой. В сказках об Илье Муромце странники, давшие силу богатырю, предупреждают его:

Да смотри, тебе на роду написано — убитому не быть.[32]

То же в былине:

А на зимли тибе ведь смерть буде не писана,
А во боях тибе ведь смерть буде не писана.[33]
Во чистом-то поли тебе да смерть не писана, —
Ты не бойсе, езди по чисту полю.[34]

Таким образом, Ивану Северьянычу дается то же знамение, которое дано Илье Муромцу, любимому народному богатырю. Однако герой Лескова не придает значения этому предсказанию («я проснулся и про все это позабыл»).

Мы видели, что в житии чудесное рождение «сына молитвы» у благочестивых родителей означает появление на свет святого — человека, чья судьба предопределена заранее. Так же предопределено будущее героя сказки, который был «обещан» своим отцом еще до его рождения. В лесковской повести мы тоже встречаемся с идеей предопределенности судьбы героя, но здесь она связана не столько с родительской молитвой и обещанием, сколько с нарушением обещания.

«Обещание богу», данное матерью Ивана Северьяныча, — это своего рода запрет: согласно обещанию герой не должен жить в миру, он обязан уйти в монастырь. Предсказание (знамение) и дается герою на тот случай, если он нарушит

[30] См. об этом: И. П. Еремин. К характеристике Нестора как писателя. В кн.: И. П. Еремин. Литература Древней Руси. М.—Л., 1966, стр. 33; В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 34; И. Я. Яхонтов. Жития святых севернорусских подвижников. . ., стр. 51, 227; Арс. Кадлубовский. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых. Варшава, 1902, стр. 19, 273—274.

[31] См.: А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки в трех томах, т. 2, №№ 201, 219—226; И. А. Худяков. Великорусские сказки, вып. I, №№ 17, 18; вып. III, № 118.

[32] Илья Муромец. Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, № 57, стр. 315.

[33] Там же, № 10, стр. 68.

[34] А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901, № 42, стр. 209.

lib.pushkinskijdom.ru

запрет. Запрет, который всегда нарушается, и предсказание, которое всегда сбывается, — элементы, свойственные фольклорным сказочным и былинным сюжетам.[35] В эпосе нарушение запрета так же, как данное герою предсказание, связано с предопределенностью всех дальнейших событий сказки или былины.

Лесковский герой — «моленый и обещанный сын» — нарушает запрет (остается в миру и долгое время не собирается идти в монастырь) и не верит предсказанию. Но рассказывая о своей юности много лет спустя, он уже не сомневается, что именно это предопределило все его будущее: «Я проснулся и про все это позабыл и *не чаю того, что все эти погибели сейчас по ряду и начнутся*» (курсив наш, — *М. Ч.*). В связи с этим становится понятной оговорка Ивана Северьяныча, предшествующая его рассказу: «... извольте, могу рассказать, но только я иначе не могу-с, как с самого первоначала». С точки зрения героя-рассказчика, все события его жизни обусловлены уже самим фактом его рождения после родительской молитвы и еще в большей степени — нарушением обещания, данного богу его матерью. Так начальная ситуация, с одной стороны, мотивируется самим героем, а с другой — определяется сказовой манерой повествования, так как в сказе прежде всего выражается точка зрения рассказчика на те события, о которых он говорит.

Об обещании своей матери и о предсказании (знамении) Иван Северьяныч узнает от убитого им монаха *во сне, в видении*. Явление умерших во сне — постоянный и излюбленный мотив в древнерусской литературе. Он встречается почти во всех житиях и во многих патериковых повестях. Обычно во сне является святой и приказывает «сыну божьему» поступить по его повелению.

«... Созижди церкви и братию собери, и монастырь сгради, приидут бо к тебе многи спастися хотяще, их же наставиши на путь спасения», — такое приказание слышит во сне Александр Свирский.[36] С приказанием, которое дает явившийся в видении святой, часто связано пророчество, предсказание. Преподобному Лазарю Мурманскому явился во сне Василий, епископ новгородский. Он приказал Лазарю отправиться на остров Муч на Онежском озере и основать там обитель. Но некий владыка Иван, которому принадлежал этот остров, не захотел отдавать свою землю под монастырь. Прошло немного времени, и «властелин» призвал Лазаря «и глагола... наедине: пойди, отче, по твоему прошению богом на показанное тебе место и мою отчину на Онего озеро на Муромский остров. И потом поведа..., како явися ему страшным образом святитель Василий епископ ... и с прещением глагола о тебе и повелел ми дати тебе, иноче, на сожительство прадед наших отчину на Онеге озере остров, именуемый Муромский: и глагола ми епископ Василий, *на нем же острове тобою хощет быти обитель велия и собереши инок множество; о тебе бо хощет прославится имя пречистые богоматере*» (курсив наш, — *М. Ч.*).[37] В житии предсказание связано с выполнением того завета, который дается герою в видении.

Повторяющееся видение — знак того, что от судьбы, предначертанной богом, не уйдешь, а неверие человека, которому открывается видение, вызвано, по мнению писателей-агиографов, злым наущением дьявола.

Иногда, если человек не следует однажды данному завету, святой является ему во сне, чтобы наказать его за сомнение и неверие.

Преподобный Кассиан Угличский не хотел постричься в монахи, но ему было дано видение, после которого от упрямства не осталось и следа. «Видел я во сне, рассказывал он Иоасафу и старцу Филарету, благолепную церковь с иноками; посреди ее как бы кафедра и на ней преп‹одобный› игум‹ен› Мартиниан, с жезлом в руке. „Постригись“, говорит мне игумен. Не постригусь, отвечал я. „Если не послушаешься, продолжал он, буду бить тебя жезлом“, и хотел ударить меня. От страха я проснулся и кричал: „Филарет, Филарет!“».[38] После сна Кассиан принял пострижение.

Святой, который видит пророческий сон, непременно следует завету, данному ему. Иначе и быть не может, так как житие всегда посвящено идеальному христианскому герою, поведение которого определяется «единой нормативной системой»,[39] свойственной этому литературному жанру.

С точки зрения автора жития, как пишет Д. С. Лихачев, «человек обладает свободой воли, он обладает свободой выбора между добром и злом. Выбрав добро,

---

[35] См. об этом: Ю. И. Юдин. Художественные мотивировки событий в русских героических былинах. В кн.: Вопросы литературы и методики ее преподавания. Курск, 1968 («Ученые записки Курского государственного педагогического института», вып. 55).

[36] И. Яхонтов. Жития святых севернорусских подвижников..., стр. 69.

[37] Завещание преподобного Лазаря Муромского чудотворца. В кн.: История российской иерархии, собранная Амвросием, ч. V. М., 1813, стр. 119.

[38] Арх. Филарет. Русские святые, месяц октябрь. Чернигов, 1865, стр. 187.

[39] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 95.

lib.pushkinskijdom.ru

он может последовательно идти по пути добра и достичь святости; выбрав зло — пойти по пути (тоже последовательно) зла».[40]

Повторные видения для того и вводятся в житийный сюжет, чтобы показать, что истинный праведник, даже на время поддавшись сомнению, в конечном итоге выбирает «добро», т. е. посвящает свою жизнь служению богу.

В «Очарованном страннике» мотив сновидения тоже повторяется трижды. Во второй раз герой снова видит монашка и слышит его голос:

«„...Просись скорей у господ в монастырь — они тебя пустят“.

Я отвечаю:

„Это с какой стати?“

А он говорит:

„Ну, гляди, сколько ты иначе зла претерпишь!“» (стр. 400).

Как и в первый раз, видение сопровождается запретом и предсказанием. И — опять недоверие героя. «Думаю, ладно; надо тебе что-нибудь каркать, когда я тебя убил...» (стр. 400).

Наконец, при третьем повторении мотива предсказание не только выражено словесно, — одновременно перед героем возникают странные видения, смысл которых откроется ему позднее:

«...Степь, люди такие дикие, сарацины, как вот бывают при сказках в Еруслане и в Бове Королевиче; в больших шапках лохматых и с стрелами, на страшных диких конях. И с этим, что вижу, послышались мне и гогот, и ржанье, и дикий смех, а потом вдруг вихорь... взмело песок тучею, и нет ничего, только где-то колокол тихо звонит, и весь как алою зарею облитый большой белый монастырь по вершине показывается, а по стенам крылатые ангелы с золотыми копьями ходят, а вокруг море, и как который ангел по щиту копьем ударит, так сейчас вокруг всего монастыря море всколышется и заплещет, а из бездны страшные голоса вопиют: „Свят!“» (стр. 410).

Видение монастыря и сияние алой зари — устойчивый житийный мотив, имеющий всегда определенный смысл. Эти видения возникают перед глазами человека, который в будущем станет основателем монастыря или строителем церкви. Иногда видение указывает место, где должна быть основана обитель, и сопровождается таинственным колокольным звоном (мотив, который часто встречается и в народной поэзии, в многочисленных легендах о «невидимых» городах).

Такое видение в житии объясняет дальнейшие поступки героя: поиски указанного места, водружение креста, постройку скита, к которому стекаются иноки будущей обители. Видения и сны в житии, как любые другие чудеса, — «сюжетная необходимость». «Чудом заменяется психологическая мотивировка. Только чудо вносит движение и развитие в биографию святого».[41]

В повести Лескова видения тоже имеют значение сюжетных мотивировок, однако здесь они приобретают совсем другой смысл. Троекратное повторение видений — это троекратное предупреждение герою не нарушать материнского обещания, другими словами — это троекратное повторение запрета оставаться в миру. А трижды повторенное предсказание, которое дается герою на случай нарушения запрета, само собой подготавливает это нарушение.

Как мы уже говорили, нарушение запрета и связанная с ним предопределенность всех дальнейших событий — композиционный прием, характерный для многих былинных и сказочных сюжетов. Интересно, что в былинах этот прием используется тогда, когда их «сюжеты по композиции представляются цепью случайных дорожных встреч и приключений героя во время его поездки»[42] (например, в былинах о Добрыне и Змее). В сказке нарушение запрета тоже предопределяет выезд героя из дому, его странствия и дорожные приключения.

Точно так же в «Очарованном страннике» все дальнейшие события и происшествия мотивируются нарушением запрета и связанным с ним предсказанием. Переход от одного события к другому не требует особой связи, этот «переход от опасностей, грозящих гибелью, к спасению»[43] (характерный для сюжета авантюрного романа) мотивирован пророчеством, данным герою: «будешь ты много раз погибать и ни разу не погибнешь». Каждое новое «спасение» рассказчик объясняет чудом (так судила судьба): «чудом» избавлен от плена, «от запойной страсти» и «чудом» же ввергнут в пучину новых страстей.

Причины и цели, которыми рассказчик объясняет собственные поступки и события своей жизни, не произвольны и не случайны. Они связаны со способом изображения героя, который «по глубокой вере его» был от рождения предназначен

---

[40] Д. С. Лихачев. Изображение людей в житийной литературе XIV—XV веков. ТОДРЛ, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 106.

[41] Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. Изд. 2-е, изд. «Наука», М., 1970, стр. 74.

[42] Ю. И. Юдин. Художественные мотивировки событий в русских героических былинах, стр. 4.

[43] Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. Изд. 4-е, ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 203.

lib.pushkinskijdom.ru

к приходу в монастырь. Эта глубокая и наивная вера и определяет мотивировки событий, которые даны самим героем, т. е. художественные мотивировки в повести.

Говоря о системе художественных мотивировок в «Очарованном страннике», нужно помнить о том, что «сказ... мотивирует второе восприятие вещи...» «Получается два плана: 1) то, что рассказывает человек, 2) то, что как бы случайно прорывается в его рассказе».[44] Эта «двуплановость» произведения, написанного в форме сказа, относится и к сюжетным мотивировкам. Художественные мотивировки не совпадают с мотивировками реалистическими, как не совпадает в сказе точка зрения рассказчика, его отношение к изображаемым событиям с авторской точкой зрения. Однако это несовпадение не исключает наличия реалистических мотивировок, при которых «каждый мотив должен вводиться как мотив вероятный в данной ситуации».[45] Благодаря им события, описанные в повести, приобретают логическую обусловленность и правдоподобие.

Мы видели, какую художественную мотивировку получает в повести рассказ о жизни Ивана Северьяныча «с самого первоначала». В обстоятельствах его появления на свет рассказчику представляется особенно важным то, что он — моленый и обещанный сын. А для автора повести в тех же обстоятельствах существен другой момент: его герой «родился в крепостном звании и происходит из дворовых людей». И если Иван Северьяныч, по наивной вере, видит исходную точку своей жизни, т. е. своих странствий, в чудесном рождении, в материнском обещании и т. д., то для писателя «исходная точка этих странствий — крепостное, дворовое положение героя».[46] Таким образом, рассказ «с самого первоначала» имеет и вторую — реалистическую — мотивировку.

Сам Иван Северьяныч не осознает истинных причин, вызвавших странные и часто страшные перипетии его жизни, но в рассказе своем он словно «проговаривается». Говоря о событиях, по его мнению, малопримечательных, он тем самым дает возможность читателю самому увидеть эти причины.

Вскоре после бессмысленного убийства монаха Иван Северьяныч спас от неминуемой гибели семейство своего барина. Граф, желая наградить его, предложил:

«— Проси у меня... что хочешь, — я все тебе сделаю.

Я говорю:

— Я не знаю, чего просить!

А он говорит:

— Ну, чего тебе хочется?

А я думал-думал да говорю:

— Гармонию.

Граф засмеялся и говорит:

— Ну, ты взаправду дурак, а впрочем, это само собою, я сам, когда придет время, про тебя вспомню, а гармонию, — говорит, — ему сейчас же купить» (стр. 402).

Ситуация, при которой герой может просить, что он хочет, — одна из самых распространенных в народных сказках. И рассказывая о предложении графа, Иван Северьяныч именно такую ситуацию и воспроизводит. В сказке, как правило, «умные» герои (обычно два старших брата) умеют извлечь выгоду из создавшейся ситуации, а третий — «дурень» — бесхитростной просьбой вызывает смех у окружающих. А. Н. Афанасьев в предисловии к первому выпуску 1-го издания «Русских народных сказок» писал об этой характерной сказочной ситуации: «Старшие братья называются умными в том значении, какое придается этому слову на базаре житейской суеты, где всякий думает только о своих личных интересах; а младший — глупым в смысле отсутствия в нем этой практической мудрости: он простодушен, незлобив, сострадателен к чужим бедствиям до забвения собственной безопасности и всяких выгод» (т. 3, стр. 390). Таким простодушным дураком, вызывающим смех барина, оказался и Иван Северьяныч, не сумевший извлечь никакой выгоды из предложенной ему награды:

«Лакей сходил в лавки и приносит мне на конюшню гармонию:

— На, говорит, — играй.

Я было ее взял и стал играть, но только вижу, что ничего не умею, и сейчас ее бросил, а потом ее у меня странницы на другой день из-под сарая и украли» (стр. 402).

Простодушная, «дурацкая» просьба Ивана Северьяныча, на первый взгляд, ничем не оправдана и действительно может показаться свидетельством его глупости. Однако есть перед разговором с графом одна фраза, в свете которой весь этот эпизод приобретает особый смысл. Иван Северьяныч рассказывает, что как только он очнулся после глубокого обморока (он сорвался в пропасть, спасая жизнь

---

[44] В. Шкловский. О Зощенке и большой литературе. В кн.: М. Зощенко. «Academia», Л., 1928, стр. 17.

[45] Б. В. Томашевский. Теория литературы, стр. 147.

[46] П. Громов, Б. Эйхенбаум. Н. С. Лесков (Очерк творчества). В кн.: Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. I, стр. XLI.

lib.pushkinskijdom.ru

графа), его повезли к барину в Воронеж. «Я и поехал, но только всю дорогу ничего не говорил, а слушал, как этот мужик, который меня вез, все на гармонии „барыню“ играл» (стр. 402). Первый звук, который он услышал, едва сознание вернулось к нему, — немудреный звук гармонии — означал для Ивана Северьяныча возвращение в жизнь. Так просьба крепостного «дурака», вызывающая смех у его хозяина, получает тонкую психологическую мотивировку.

Через некоторое время после этого случая граф действительно «вспомнил» своего спасителя. На этот раз для того, чтобы жестоко наказать за изувеченную кошку, которая оказалась любимицей графини. Об этом наказании Иван Северьяныч рассказал следующее: «Повели меня в контору к немцу-управителю судить, и он рассудил, чтобы меня как можно жесточе выпороть и потом с конюшни долой и в аглицкий сад для дорожки молотком камешки бить. Отодрали меня ужасно жестоко, даже подняться я не мог, и к отцу на рогоже снесли, но это бы мне ничего, а вот последнее осуждение, чтобы стоять на коленях да камешки бить... это уже домучило меня до того, что я думал-думал, как себе помочь, и решился с своею жизнью покончить» (стр. 405).

Тема жестокого барского наказания, направленного прежде всего на то, чтобы как можно больше унизить крепостного, не раз поднималась в русской литературе. Обращение к ней прогрессивных писателей было прямо вызвано обычными (и страшными своей обыденностью) условиями русской крепостной действительности. Эта тема звучит не только в литературе, но и в фольклоре.

Одна из русских сатирических сказок «Барин и собака» начинается так: «Жил барин в богатом имении. Пришел к нему крестьянин по нужным делам. Стал подходить к дому, а от дому кинулась на него любимая баринова собака».[47] Крестьянин, испугавшись, нечаянно убивает эту собаку, за что барин придумывает изощренное наказание: «Как у меня была собака хороша, для меня сильно дорога, мое все именье сберегала и меня спасала, так вот я желаю, чтобы он у меня был за собаку, так же жил бы на дворе и человеческим голосом чтобы не смел бы говорить ничего, а лаял бы все по-собачьи и охранял бы мне имение и спасал бы меня. А я его одену потеплее и прикажу его кормить хорошенько; как я свою собаку любимую приказывал кормить хорошенько, и его прикажу кормить хорошенько. А он чтобы ночи не спал, все бы ночи лаял и мое именье стерег!

Крестьянин и перечить не мог, так он, крестьянин и согласился».[48]

Крестьянину в сказке удается расправиться с барином. Оказавшись с ним ночью в лесу, крестьянин, видя трусость хозяина, заставляет его лаять на мнимых волков и тем самым посрамляет своего оскорбителя. В сказке герой всегда побеждает своих противников, «отрицая то, что для них является нормальным».[49]

Но лесковский герой рассказывает не сказку, а быль, поэтому то, что удается сказочному герою, ему не под силу. Выход из создавшегося унизительного положения он видит только один — самоубийство. Случайно спасает его от этого шага цыган, случайно Иван Северьяныч бежит из имения и становится вором. Начинается цепь тех случайностей, которые, по мысли самого рассказчика, связаны идеей всемогущего предопределения, а с точки зрения автора повести, вызваны положением беглого крепостного раба, которому не находится места в условиях «гнусной российской действительности». В этом отношении очень важен момент, когда Иван Северьяныч в самом начале своих странствий делает попытку вернуться домой. Сам герой так рассказывает об этом:

«...Я было пошел к заседателю, чтобы объявиться, что я сбеглый, но только рассказал я эту свою историю его писарю, а тот мне и говорит:

— Дурак ты, дурак: на что тебе объявляться; есть у тебя десять рублей?

— Нет, — говорю, — у меня один целковый есть, а десяти рублей нету.

— Ну так, может быть, еще что-нибудь есть, может быть серебряный крест на шее, или вон это что у тебя в ухе: серьга?..» (стр. 407).

За серебряный крест и серьгу писарь продает Ивану Северьянычу «отпускной вид», т. е. волю, которую герой не знает как употребить.

Если в свое время бескорыстие сделало героя дураком в глазах барина, то на этот раз он кажется дураком чиновнику, представителю государственной власти.

Человека огромной физической силы и недюжинных способностей, наделенного даром артистического, художественного восприятия жизни, Ивана Северьяныча, господина Флягина, носит по необъятным просторам земли русской, потому что нигде не находит он «точку приложения» для этих сил и растрачивает их бесцельно и нелепо.

Киргизский плен, в котором герой провел десять лет, как и все другие события своей жизни, он объясняет предопределением. Но предопределение — мотивировка художественная, выражающая точку зрения рассказчика. Есть и другая мотивировка, снимающая с этого события налет таинственности.

---

[47] Барин и мужик. Русские народные сказки. Ред. и предисл. Ю. М. Соколова. «Academia», М.—Л., 1932, стр. 32.

[48] Там же, стр. 32—33.

[49] Дм. Молдавский. Русская народная сатира. Л., 1967, стр. 67.

lib.pushkinskijdom.ru

Иван Северьяныч, сын конюха и бывший форейтор, — тонкий знаток лошадей. И не только знаток, но и ценитель их красоты. Случайно оказавшись на ярмарке, герой видит лошадь, которую сам он живописует как истинный художник: «Кобылица была, точно, дивная, ростом не великонька, в подобье арабской, но стройненькая, головка маленькая, глазок полный, яблочком, ушки сторожкие; бочка самые звонкие, воздушные, спинка как стрелка, а ножки легкие, точеные, самые уносистые» (стр. 418). Не случайна особая насыщенность этого отрывка уменьшительными словами. А. С. Орлов в материалах к статье «Язык Лескова» писал, что такая насыщенность «ведет нас к поэзии фольклора».[50] В народном поэтическом языке уменьшительными словами выражается особое, чувствительное отношение к предмету. А Иван Северьяныч с его удивительным даром художественного восприятия жизни не только тонко чувствует поэзию родного народа, но и органически воспринимает ее и сам становится одним из ее носителей. В определенные моменты жизни лесковский герой, не отдавая себе в том отчета, поступает, как любимые герои, созданные народной фантазией. Подтверждением этому может служить поведение Ивана Северьяныча на ярмарке. Рассказывая о «дивной кобылице», он продолжает: «Я как подобной красоты был любитель, то никак глаз от этой кобылицы не отвлеку... И чувствую, что рванулась моя душа к ней, к этой лошади, родной страстию» (стр. 418). Эта страсть, которая охватывает героя при виде красоты, тоже ведет к поэзии фольклора. В. Я. Пропп, анализируя волшебные сказки, пишет об одной из причин странствий сказочного героя: он «теряет свое душевное равновесие, загорается тоской по раз увиденной красоте».[51] В одной из сказок герой отправляется в путь, чтобы найти коня, которого увидел во сне царь. Этот конь «что ни шерстинка, то серебринка, а во лбу светел месяц» (Афанасьев, т. 1, № 138). Так и лесковский герой «загорается тоской по раз увиденной красоте». Но рядом с этим обостренным чувством прекрасного уживаются в очарованном страннике примитивные, варварские представления о добре и зле. Поэтому он без всяких сомнений решается на поединок с татарином, чтобы заполучить красавицу кобылицу. Смысл этого поединка выражен в словах случайного собеседника Ивана Северьяныча, с которым он встретился на ярмарке: «такой поединок, только это... не насчет чести, а чтобы не расходоваться» (стр. 422).

Второй раз в жизни Иван Северьяныч убивает человека, но не видит в этом никакого зла. И к татарам попадает потому, что ищет и находит у них оправдание своего поступка. «Спасайте, князья, — говорит он, прячась от полиции, — сами видели, все это было *на честном бою*» (курсив наш, — *М. Ч.*).

Реалистическая мотивировка случайных странствий Ивана Северьяныча точно сформулирована в статье П. Громова и Б. Эйхенбаума, посвященной творчеству Лескова: «...полное безразличие и к добру, и к злу, отсутствие внутренних критериев и гонит странника по миру. Случайность внешних перипетий его судьбы органически связана с особенностями внутреннего мира странника. Сам же такой тип сознания создан распадом старых общественных связей».[52]

Вспоминая о «страстях», которые пришлось ему в жизни претерпеть, Иван Северьяныч рассказывает о диких, продолжительных запоях: «Обучась пить вино, я его всякий день пить избегал и в умеренности никогда не употреблял, но если, бывало, что меня растревожит, ужасное тогда к питью усердие получаю и сейчас сделаю выход на несколько дней и пропадаю. А брало это меня и не заметишь отчего...» (стр. 454). «Запойную страсть», как и все другие поступки, Иван Северьяныч объясняет тем, что он «не своей волей» жил. Причину «несчастной слабости» герой видит в одержимости от «пьяного беса».

Тема «запойных выходов» Ивана Северьяныча — одна из самых важных для понимания общего замысла произведения. В ней выражено отношение Лескова к пьянству как к страшной трагедии, имеющей глубокие социальные причины. В этом писатель был солидарен с Белинским, который в связи с анализом русских былин о Василии Игнатьевиче (Ваське-пьянице) писал: «Неопределенность общественных отношений, сжатая извне внутренняя сила всегда становят народ и человека в трагическое положение. Пьянство русского человека есть не слабость, — как слабость, пьянство особенно гнусно, — пьянство русского человека есть порок, и порок не комический, а трагический... Удивительно ли, что на Руси пьяницы спасали отечество от беды и допускались к столу Владимира Красна солнышка?.. Васька пьяница это — человек, который знает правило: *пей, да дело разумей*, человек, который с вечера повалится на пол замертво, а встанет раньше всех и службу сослужит лучше трезвого».[53] Не исключено, что Лесков, создавая

---

[50] А. С. Орлов. Язык Лескова (Материалы к статье). В кн.: А. С. Орлов. Язык русских писателей. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 173.

[51] В. Я. Пропп. Морфология сказки, стр. 70.

[52] П. Громов, Б. Эйхенбаум. Н. С. Лесков (Очерк творчества), стр. XLII.

[53] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 384.

lib.pushkinskijdom.ru

образ своего очарованного богатыря, имел в виду именно Василия Игнатьевича — «одного из главнейших героев народной фантазии».[54]

Лесковский герой объясняет «чудом» свое избавление от страшной немочи. И действительно, обстоятельства, при которых происходит это избавление, судя по рассказу Ивана Северьяныча, чудесны, таинственны и необъяснимы. «Магнетизер» — разорившийся барин-крепостник, который, по убеждению героя, от него «пьяного беса отставил» (стр. 474), кажется Ивану Северьянычу настоящим чертом русской сказки со свойственными ему перевоплощениями. Он то исчезает на глазах, то вдруг внезапно появляется, но при этом Ивану Северьянычу «даже и рожа не его представляется» (стр. 464). Нечистая сила со всех сторон обступает Ивана Северьяныча: «...из-за всех углов темных разные мерзкие рожи на ножках смотрят, и дорогу мне перебегают, и на перекрестках стоят, ждут и говорят: „Убьем его и возьмем сокровище“. А передо мною опять мой вихрястенький баринок, и рожа у него вся светом светится, а сзади себя слышу страшный шум и содом, голоса и бряцанье, и гик, и визг, и веселый хохот» (стр. 466).

То, что события этой ночи кажутся Ивану Северьянычу «дьявольским наваждением», вполне понятно. И. Г. Прыжов в «Очерках по истории кабачества» писал: «Под влиянием ужасных сцен, совершавшихся в кабаке, — и вино, и кабак, и кабацкие пьяницы, — все это приняло дьявольское, темное, нечистое значение. Не перекрестивши рта, не перекрестивши стакана с вином, нельзя было выпить — иначе, вместе с вином, вскочит в рот и дьявол, сидящий в стакане. Дьяволы лично являлись в кабаках и спаивали народ».[55] К обычным народным представлениям о том, что спаивает людей бес, прибавились у Ивана Северьяныча странные ощущения от чудодейственных манипуляций «магнетизера», о которых и спустя много лет он вспоминает с оттенком недоумения. Но, как мы уже говорили, истинная причина событий, о которых рассказывает лесковский герой, восстанавливается не сто́лько из рассказа о непосредственных событиях, сколько из его как бы случайных оговорок. Подробно описывая действия «магнетизера», его жесты, непонятные слова («по-французски: „ди-ка-ти-ли-ка-типе“»), рассказчик между прочим говорит еще и о том, что «магнетизер» (он знал, что у Ивана Северьяныча при себе много денег) заставил его много пить в этот вечер. «— А я, — говорит, — лекарь, и ты должен мои приказания исполнять и принимать лекарство, — и с этим налил и мне и себе по рюмке и начал над моей рюмкой в воздухе, вроде как архиерейский регент, руками махать.

Помахал, помахал и приказывает:

— Пей!» (стр. 461—462).

«И лечился я таким образом с этим барином тут в трактире до самого вечера, и все был очень спокоен, потому что знаю, что я пью не для баловства, а для того, чтобы перестать» (стр. 462).

Если учесть, что герой попадает в трактир, по его собственным словам, после ранней обедни и «лечится», т. е. пьет, до самого вечера, то все таинственные бесовские видения, которые обступают его под действием этого лечения, находят вполне реальное объяснение. Покров таинственности окончательно снимается в продолжении этого рассказа. После того, как «магнетизер» привел своего подопечного к цыганам, Иван Северьяныч случайно заметил, что дальняя дверь в доме открылась. Высокий цыган «кого-то перед собою скоро выпроводил в особую дверь под дальним фонарем». «Я, признаться, — продолжает рассказчик, — хоть не хорошо рассмотрел, кого это он спровадил, но показалось мне, что это он вывел моего магнетизера и говорит ему вслед:

— Ладно, ладно, не обижайся, любезный, на этом полтиннике, а завтра приходи: если нам *от него* польза будет, так мы тебе за его приведение к нам еще прибавим» (стр. 468).

Так, незаметно для себя самого, Иван Северьяныч дает понять слушателям и читателям, что его таинственный «магнетизер» на самом деле просто шарлатан, промышляющий грязным обманом.

В чем же истинная причина (реалистическая мотивировка) того, что после этого случая Иван Северьяныч совсем перестал пить и на самом деле избавился от «несчастной слабости»? От бессмысленных, мрачных запоев героя спасла самоотверженная любовь к цыганке Груше. Эта любовь стала для него пробуждением дремавших до сих пор духовных сил. «В другом человеке, в бесконечном к нему уважении, преклонении перед ним нашел странник первые нити связей с миром, нашел в высокой страсти, начисто свободной от эгоистической исключительности, и свою личность, высокую ценность своей собственной человеческой индивидуальности».[56]

---

[54] Там же.

[55] И. Г. Прыжов. Очерки, статьи, письма. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 205—206.

[56] П. Громов, Б. Эйхенбаум. Н. С. Лесков (Очерк творчества), стр. XLII.

lib.pushkinskijdom.ru

После трагической смерти Груши и еще целого ряда «страстей», отпущенных на его долю нелегкой судьбой, Иван Северьяныч наконец попадает в монастырь, «к которому он, по глубокой вере его, был от рождения предназначен». Однако и здесь герой не находит последнего пристанища. Он пришел в монастырь, потому что «деться было некуда», и, почувствовав свое настоящее призвание, собирается уйти из него.

Тема прихода в монастырь и ухода из него, как и многие другие темы лесковской повести, тоже имеет известные литературные и фольклорные традиции.

Прежде всего тема эта была всегда в центре внимания писателей-агиографов. С ней связана главная идея истинного служения богу, которое заключалось в полном отречении от суетных мирских дел. Нестор в Житии Феодосия писал: «...монах, возвращающийся к мирской жизни и пекущийся о мирском, не может достигнуть жизни вечной».[57] В Житии Феодосия есть легенда о некоем брате, «который часто уходил из монастыря блаженного, и когда опять приходил, то блаженный, с радостию принимая его, говорил, что бог не допустит скончаться ему вне монастыря сего... После того, как тот много раз оставлял монастырь, однажды пришел в оный, прося великого Феодосия, чтоб принял его. Он же, будучи истинно милостивым, с радостью принял его...»[58]

В ранних агиографических произведениях тема прихода в монастырь решается не без некоторого компромисса: инок, соблазнившийся мирской суетой, совершает тяжкий грех, однако, возвратившись, он снова может стать праведником.

В житиях более позднего времени эта тема решается несколько иначе. Пафнутий Боровский в житии, написанном Вассианом Саниным, строго осуждает инока, который отлучился из обители и «закоснел» в миру. Когда инок возвращается с покаянием, святой отец «отврати лице свое» и с трудом простил грешника.[59] Еще большую суровость проявляет святой при появлении в обители другого грешника. Он запрещает принять пришельца, который хочет стать иноком, объясняя, что «муж той убийца есть. еще бо юн сый некоего мниха удари ножем во чрево и умори его».[60] О другом иноке, который в юности совершил убийство и, раскаявшись, пришел в монастырь, Пафнутий говорит: «зрите ли яко ни иноческого ради образа очистися от крови тоя».[61] В том же житии Пафнутия Боровского есть легенда о двух иноках, замысливших тайно уйти из монастыря. Святой старец Евфимий видит в церкви «некоего мурина, имуща на главе шлем остр зело, сам же клокат... и в руце крюк железен, имже начат привлачати к себе прежереченная... два брата».[62]

Приведенные примеры показывают, что, с точки зрения агиографа XVI века, грешника иногда не может спасти и приход в монастырь, а суетные помышления уйти из обители не остаются безнаказанными.

Уход из монастыря оправдывается в церковной литературе только в одном случае: когда подвижник, вызывающий похвалы и удивление братии трудными аскетическими подвигами, ищет уединения, избегая суетной славы.

Арс. Кадлубовский в своем исследовании, посвященном житийной литературе, справедливо указывает на утилитарный характер нравственности, который проповедуют церковные авторы: аскетические подвиги, идея самоотречения, даже любовь к ближнему подчиняются стремлениям эгоистическим: обеспечить себе спасение «в жизни вечной».[63]

В народной поэзии тема прихода в монастырь и ухода из него тоже занимает видное место. В решении этой темы в фольклоре отразилось народное понимание праведничества, подвига и святости. Это понимание прямо противоположно идеям, которые так усиленно на протяжении многих веков пропагандировала церковная литература. Человек, который не трудится, даром ест хлеб, не будучи ни больным, ни слишком старым, по народным представлениям, порочен. Поэтому пустынники в народных легендах резко отличаются от своих житийных прототипов. Старцы легко поддаются всем соблазнам дьявола: пьют вино, прелюбодействуют и даже убивают людей. В достаточной мере нагрешив, они, словно спохватившись, осеняют себя крестным знаменем и спасаются. Однако

---

[57] Житие Феодосия, описанное преподобным Нестором в переводе на совр. русск. язык преосвящ. Филарета. В кн.: Записки второго отделения Императорской Академии наук, кн. II, вып. I. СПб., 1856, стр. 141.

[58] Там же, стр. 152.

[59] Житие преп. Пафнутия Боровского, писанное Вассианом Саниным. Нежин, 1898, стр. 32.

[60] Там же, стр. 33.

[61] Там же.

[62] Там же, стр. 31.

[63] Арс. Кадлубовский. Очерки по истории древнерусской литературы, стр. 250.

lib.pushkinskijdom.ru

такой конец не меняет общей оценки действий «святых» старцев.[64] Иногда грехи пустынников так тяжки, что им при жизни уготованы муки ада.[65] Отношение к пустынникам выражается также в том, что святой или бог, приходя к ним, называют их не иначе как «лесовый лежебочина» («в лесу-то лежит») [66] или «кормный боров».[67] Старец, почитая себя праведным, обижается и пытается возражать: «Я пустынник, я богу молюсь»,[68] или: «А как я лежебочина, как я богу молюсь да тружусь, труды полагаю, потею».[69] Святой отвечает ему: «Нет, ты в труд не попадешь: напьешся, наешься, да спать ляжешь».[70] В таких легендах праздность пустынников противопоставляется истинному подвигу и подвижничеству.[71] Одна из них называется «Старец и крестьянин». Святой посылает пустынника к «благочестивому крестьянину», который в поле пашет землю. Он, в отличие от пустынника, — тот человек, который богу любезен: «Крестьянин, видно, больше у господа знает, чем старец».[72] В белорусской легенде о богоугодном человеке говорится: «...жиў одзин чиловек, што ня умеў по письме́нному богу молитца и ў церкву николи не ходзиў, а угодный быў богу, бо добрый души быў чиловек. Жиу ён на одзиноцы, никому злого ни робиў, ни заедаў чужого добра, ня пиў сироцких слез, ни смоктаў люцкого поту. Зъ ўсходом сонца ўставаў, браўся за работу, працоваў щиро, до поту; зъ заходом спаць ложиўся».[73]

При народном понимании праведничества и подвижничества уход в монастырь, бегство от мирской жизни, полной тревог и забот не только о себе, но и о ближних, всегда осуждается (исключение составляют только духовные стихи).

В связи с анализом повести «Очарованный странник» наиболее важный и интересный материал в решении этой темы представляет былина о Даниле Игнатьевиче.[74] Былина начинается традиционными мотивами пира у князя Владимира и хвастовства гостей на пиру. Ничем не хвастает только старый богатырь Данило Игнатьевич. На вопрос князя, почему богатырь не весел и почему он один на пиру ничем не хвастает, Данило Игнатьевич отвечает:

Ише чим мне-ка, Владимир князь, видь хвастати?
Ни двора-то у меня широкого не было,
Золотой у меня казны видь не лучилося,
А и сила-та была видь во мне ровная,
Видь служил я у тобя да пятьдесят годов,
Да и убил я тобе видь пятьдесят царев,
А мелко́й силы убил — да той и смету нет.
Топерь от роду мне стало девяносто лет:
Ты спусти-тко, спусти, Владимир, в монастырь пречестные,
Да во те ли спусти во кельи низкия,
Да спасти мне-ка, спасти да душа грешная.[75]

Почти во всех вариантах былины подчеркивается возраст богатыря. Он хочет постричься в монахи «при старости», после того, как совершил немало подвигов, защищая Родину. Данило Игнатьевич уходит в монастырь, как на заслуженный отдых. И не просто уходит, а объясняет свое желание старостью и оправдывает его тем, что подрос сын его Михайло Данильевич, способный заменить отца в ратном богатырском деле. И как только враги приближаются к Киеву, в бой с ними вступает Михайло — сын ушедшего в монастырь богатыря. Это нелегкий бой, он длится так долго, что Данило, монах-богатырь, не выдерживает ожидания и уходит из монастыря, чтобы помочь сыну. В варианте Киреевского он думает, что сын его убит, и идет, чтобы заменить его на поле боя:

[64] Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб., 1884, № 97, стр. 288—289; Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1908, № 194; А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. Казань, 1914, № 20.
[65] Сказки и предания Самарского края, № 10, стр. 301—302.
[66] Северные сказки, № 195, стр. 460.
[67] Сказки и предания Самарского края, № 98, стр. 289.
[68] Там же.
[69] Северные сказки, № 195, стр. 460.
[70] Сказки и предания Самарского края, № 98, стр. 289.
[71] См.: Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, *845, стр. 59.
[72] Северные сказки, № 196, стр. 460.
[73] П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края, т. II. СПб., 1893, № 219, стр. 375.
[74] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. III. М., 1861, стр. 39—50; Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 2. Изд. 2-е, М., 1910, № 104; А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины. СПб., 1873, № 192.
[75] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. III, стр. 42—43.

lib.pushkinskijdom.ru

И ходит туто старо старчищо Данилищо.
Да со той ли со клюкою со железною,
Ише тая-та клюка да сорока пудов,
А старик-от сам видь приговариват:
— Ой же вы еси, уланове поганые,
— А убили у меня вы сына Михайлушка! —
Тут приехал сам Михайло близ его,
Да крычал ему он гласом громкием:
«Што ты ише, старой, туто делаёшь?»
А ответ держал старо старчищо Данильшо:
— Ой же ты, улановин поганые!
— Да подвинься-ко сюда, да ко мне старому,
Дак розсеку я те клюкой и с конем на́ двое. —
А скрычал Михайло гласом скромкием,
Ише скромкием он гласом, да робечьием:
«Стой-ко-се ты, монах, да удёржи коня,
Приздыни-тко ты свой колпак шелковые,
Втогда да увидишь, кого надобеть!» [76]

Образ богатыря-монаха, вступающего в бой с врагами Родины, появляется и в древнерусской литературе. В «Сказании о Мамаевом побоище» рассказывается о том, как преподобный игумен Сергий отправил на Куликовскую битву двух иноков из своего монастыря — Александра Пересвета и Андрея Ослабю. Предание сохранило память о подвиге инока Пересвета, который изображается в традициях русского героического эпоса: монах-богатырь вступает в поединок с татарским великаном, который «подобен был древнему Голиафу: пять сажен высота его, а трех сажен ширина его».[77] В поединке погибают оба воина — и русский и татарин.

В этом случае древнерусский автор солидарен с народным сказителем в своем понимании подвига. Такое единство взглядов могло возникнуть только тогда, когда общенародные интересы совпали с интересами государства и церкви — в момент тяжелой битвы с татарской ордой, когда решалась судьба всей Руси.

Иван Северьяныч Флягин, объясняя, почему он пошел в монастырь, говорит: «деться было некуда». А на вопрос, полюбил ли он монастырскую жизнь, отвечает: «Очень-с; очень полюбил, — здесь покойно... Что больше повиноваться, то человеку спокойнее жить, а особенно в моем послушании и обижаться нечем» (стр. 504). Таким образом, лесковский герой — «богомолец поневоле» («деться было некуда»), и монастырскую жизнь он воспринимает как возможность отдохнуть. Однако, как выясняется, отдых этот недлителен: в монастыре Иван Северьяныч не находит своего призвания. Он собирается уйти из обители, потому что предчувствует, что Родину ждут тяжкие испытания, и считает, что в это время его место — на поле боя.

«Мне за народ очень помереть хочется» (стр. 513) — в этих словах выражено призвание Ивана Северьяныча, господина Флягина, которое он обрел в конце своей нелегкой жизни. Подобно былинному богатырю, он готов оставить монастырские стены, как только Родина окажется в опасности, ибо в результате перенесенных страданий он пришел к тому пониманию подвига и призвания, которое выразилось в русском героическом эпосе.

В связи со всем сказанным особое значение приобретает тема странничества в лесковской повести. Странничество Ивана Северьяныча — это «эпопея поисков путей служения родине».

Богатыри русских былин, отправляясь в путь, сразу делают первый шаг к подвигу; их героизм — нечто само собой разумеющееся с самого начала. Лесковский герой только к концу своего нелегкого пути становится героем в собственном смысле этого слова.

Давая повести первоначальное название («Черноземный Телемак»), Лесков имел в виду не только композицию фенелоновского романа, но и его воспитательный характер. Однако, если странствия Телемака воспитывают в герое идеального монарха, то странствия «черноземного Телемака» Ивана Северьяныча Флягина стали воспитанием русского богатыря «в непрерывном потоке житейских испытаний».[78]

---

[76] Там же, стр. 49—50.

[77] Сказание о Мамаевом побоище. В кн.: Повести о Куликовской битве. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 269.

[78] Л. Гроссман. Н. С. Лесков, стр. 164.

lib.pushkinskijdom.ru

Леонид Андреев

БУНТ НА КОРАБЛЕ

(ПУБЛИКАЦИЯ И ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ Л. А. ИЕЗУИТОВОЙ)

Художественное наследие Леонида Андреева огромно. Собрания сочинений, вышедшие при жизни писателя, не включили в свой состав многое, опубликованное на страницах газет и журналов. Сохранилось немало еще неизвестных читателю рукописей.

Для Андреева всегда было характерно обилие тем, над которыми он одновременно работал. Особенно показательно в этом отношении начало его литературной деятельности. У него возникали десятки замыслов. Одни — реализовались немедленно или спустя пять-десять лет, другие — оставались только замыслами или принимали вид незавершенных произведений.

К числу последних относится рассказ «Бунт на корабле». 17 декабря 1901 года Андреев сообщил Горькому: «Скоро напишу „Бунт на корабле“ — зарождение, развитие, ужас и *радость* бунта».[1] Замысел заинтересовал Горького. Он посоветовал включить рассказ в сборник андреевских произведений, издаваемых «Знанием». Однако в январе 1902 года Андреев уведомил, что рассказы «Бунт» и «Старый студент» у него «еще только в голове» (стр. 134). Далее началась интенсивная работа над «Бунтом». В письме Горького К. П. Пятницкому от 24—25 июля 1902 года читаем об Андрееве: «У него почти готов новый, преинтересный рассказ „Бунт на корабле“» (стр. 413). Но реализация замысла не удовлетворяла автора. В январе 1903 года он сообщал, что работа над «Бунтом» застопорилась (стр. 173). Тогда же он сделал попытку написать новый (четвертый) вариант рассказа, но не окончил его и на этот раз. «„Бунт“ все как-то не дается мне, точно заколдованный», — сетовал Андреев в июне того же года (стр. 503). В эту пору он увлеченно работает над повестью «Жизнь Василия Фивейского». Возвращался ли Андреев к «Бунту» в дальнейшем — пока неизвестно.

Какое же место занимает «Бунт на корабле» в творчестве Андреева?

Кроме множества фельетонов и статей, появившихся в газете «Курьер», Андреев напечатал в 1901 году девять рассказов, среди которых были «Кусака», «Гостинец», «Жили-были», «Стена»; в 1902 году — семь рассказов, в том числе «Мысль», «В тумане», «Иностранец»; в ряду произведений 1903 года — «Весенние обещания», «Марсельеза» и «Жизнь Василия Фивейского». В черновых тетрадях того же времени находятся не публиковавшиеся Андреевым рассказы «Буяниха», «Тенор», «Мебель», а также наброски и варианты позднее напечатанных («Христиане», «Нет прощения» — ранее «Шутка интеллигента», «Призраки» — ранее «Счастливый человек», «К звездам» — ранее «Астроном», «Елеазар», «Иуда Искариот и другие», «Губернатор») и оставшихся неоконченными произведений (драмы «Брат и сестра», «Две женщины на войне», рассказ «Сила воли» и др.).

Большинство рассказов этого времени выдержано в реалистическом духе. «Ложь», «Смех» и «Набат» представляют собой образцы нового, экспрессионистически насыщенного письма, а «Стена» и некоторые другие произведения говорят о попытках овладения приемами символизма.

Многообразна и проблематика творчества этих лет. «Бунт на корабле» относится к группе произведений, посвященных проблемам тирании и сопротивления, бунта, т. е. проблемам, остро актуальным в преддверии первой русской революции.

В 1903 году Андреев задумал создать цикл рассказов под общим названием «Сказки дьявола» или «Сказки Бессмертного». Первую сказку Бессмертный должен был посвятить Людовику. Два года спустя по мотивам «Людовика» Андреев создал повесть «Так было» (первоначально названную «Двадцатый»). В 1903 году художник работал над текстом «Навуходоносора» (варианты заглавия: «Царь», «Из глубины веков»), так и не увидевшего свет (лишь первая глава «Царя» была напечатана в 1908 году). В той же черновой тетради содержится краткая запись увлекательного замысла: «Иоанн Грозный. Трагедия сверх-человека».

Неправильно было бы считать, что Андреев намеревался написать ряд исторических рассказов или повестей. Хотя его «цари» прикреплены к историческим эпохам определенных стран — рабовладельческому Вавилону, французской буржуазной революции, действительный исторический колорит в них отсутствует и заменен условными контурами.

Андреева занимала психология властелина, волею истории поставленного над массой. Властитель тем больше интересовал писателя, чем более выдающеюся личностью своего времени он был, чем более он в состоянии был осознать глубину

---

[1] Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 72, 1965, стр. 118 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

нравственной пропасти, отделяющей его от подвластных ему людей (Навуходоносор, Иван Грозный).

Но раздумья о самих тиранах были для Андреева лишь частью раздумий о главном вопросе времени — о сопротивлении тиранам. Исторический прогресс человечества писатель связывал с успехом революции, с превращением «рабов» в борцов за свободу. Проблема пробуждения «рабов» на протяжении десятка лет глубоко интересовала Андреева — начиная от «Стены» (1901) вплоть до «Сашки Жегулева» (1911). Вспомним «Марсельезу», «Весенние обещания», «К звездам», «Савву», «Царя-Голода» и другие произведения. О пробуждении «рабов» должен был поведать и «Бунт на корабле».

Первый дошедший до нас вариант рассказа начинается со второй главы. Бунт, очевидно, уже произошел, и рассказчик, по-видимому, принял в нем участие. Он приговорен к смерти («Мне сказали, что я должен умереть...») и в ожидании ее хочет рассказать правду о бунте на корабле, свидетелем которого он был. В дальнейших вариантах рассказ ведется в хронологической последовательности: беглец повествует о своем прошлом и о жизни на корабле до начала бунта. Неизвестный бежал из неведомой, но свободной страны, где уважали человека. В неравной борьбе с чужестранцами, посягнувшими на независимость его родины, погибли товарищи («милые братья»). Беглец оказался совсем один, на корабле чужой страны, среди чужих людей, говорящих на незнакомом языке. В соприкосновение пришли два мира — современно-цивилизованный, построенный на неравенстве его представителей, и в какой-то степени естественно-демократический, не утративший уважения к человеческому достоинству.

Беглец безмерно одинок, но и безмерно богат. Его достояние — обжигающее, пьянящее, возвышающее чувство свободы, закаленное в жестокой борьбе. Воспоминаниям беглеца о прошлом, переживаниям былого во всех вариантах рассказа уделено немало места, в особенности в последнем, четвертом.

На корабле, железном, колоссальном, совсем иные порядки, чем на родине беглеца. Здесь командуют изнеженные господа (их ничтожно мало), им покоряются послушные матросы (их постыдно много). Те и другие не понимают, чего хочет от них таинственный незнакомец. Человек из мира свободы не может найти общего языка ни с господами, ни с их безгласными прислужниками. Отчужденность между рассказчиком и обитателями корабля подчеркнута во всех вариантах рассказа.

Свободный требует, чтобы господа уважали подчиненных, а рабы преисполнились гордости, чувства собственного достоинства. «На моей далекой родине никто не мог ударить человека и остаться живым», — кричит он капитану и избитому им матросу. С негодованием и горечью он замечает: «...бормотаньем безумного была для них моя речь» (вариант I).

Столь же отчетливо выделено сознание одиночества, порождающее в душе свободного мучительное страдание. «Поверьте мне: много ужасов, печали и горя на земле, много печали и горя в бездонной душе человека, но нет ужаснее и печальнее, как слышать человека и не понимать...» (вариант II), «...и я, свободный, не мог понять глубокого и рабского молчания тех, которых бьют» (вариант III). Воспоминания беглеца о прошлом, его переживания на корабле, видоизменяясь от варианта к варианту, были разработаны писателем довольно полно.

По замыслу Андреева, на корабле беглец обретает друга. Во втором варианте рассказа друг являлся неожиданно, как тень или призрак. Во время болезни беглеца «мужественная и ласковая рука» друга легла на голову больного, а сам он пожалел его «своим человеческим сердцем». Одинокий беглец пытается разыскать этого человека, но не может найти его ни среди господ, ни среди рабов. В четвертом варианте таким другом, видимо, могла оказаться молодая красивая женщина, вместе с рассказчиком оплакивающая участь горемык, упрятанных за решеткой в трюме корабля. (Эта красивая женщина напоминает девушку в черном в драме «Царь-Голод»).

Раскрывая замысел рассказа, Андреев в 1901 году писал о том, как он хочет показать бунт: «Без слов, ибо я не знаю языка бунтующих: одни зрительные да звуковые ощущения» (стр. 118). Это было художественное задание, которое автор последовательно выполнял. Все внимание сосредоточено именно на воссоздании определенного настроения. И здесь Андреев безусловно добился желаемого. В сохранившихся вариантах он дает почувствовать зарождение темы бунта в музыкальном звуке, в причудливой игре красок. Бунта еще нет, но мы знаем, что он неизбежен, что рано или поздно матросы и несчастные из трюма корабля поймут свободного, ибо сами захотят стать свободными. К изображению же бунта Андреев так и не приступил.

Рассказ Андреева полон тайн. Неведома страна, из которой бежал незнакомец. Загадочен корабль, на котором плывут господа, матросы и обитатели трюма. Но, как часто бывало у Андреева, толчок к написанию «абстрактного» произведения дали современные события, а именно: поражение южноафриканских республик — Трансвааля и Оранжевого свободного государства — в англо-бурской войне (1899—1902), о которой так много и с таким негодованием писал Андреев в ста-

lib.pushkinskijdom.ru

тьях и фельетонах. В рассказе не раз говорится о том, что незнакомец не похож на белых людей — обитателей корабля, что они с высоты своей «цивилизованности» склонны относиться к нему свысока. («Они покровительственно хлопали меня по плечу и, как собаке в конуру, посылали мне в каюту пищу и питье со своего стола, и часто приходили смотреть, как я ем, как будто я был не человек, как они, а животное» — вариант II). В третьем варианте отмечено, что беглец из южной, ранее свободной страны, не имевшей выхода к морю, и что война с поработителями на его родине длилась долгие годы.

В первых вариантах Андреев дает понять, что на корабле говорят по-английски. А в четвертом — к сцене, где беглец впервые увидел в трюме людей за железной решеткой, сделано примечание, не оставляющее сомнения в том, что корабль английский: «Так на некоторых английских кораблях перевозились кули, китайские рабочие, эмигрировавшие в Америку, покидавшие отечество в поисках заработка». Судьба китайских кули тревожила Андреева в связи с так называемым боксерским восстанием, о котором он также писал в фельетонах.

В то же время рассказ отражал характерные для русского общества настроения — ожидание взрыва народного негодования. Андреев-художник, стремившийся всегда свести к минимуму изображение конкретной действительности, вместе с тем был необычайно чуток к дыханию своей эпохи. Позднее, в одной из бесед с сыном Вадимом, он вспоминал: «В молодости я задумал рассказ. Это был рассказ об огромном дредноуте, закованном в броню, в который проникает бунтарская мысль. Я себе представил, как эта бунтарская мысль рвет броню дредноута. Рассказ у меня не вышел, а через три года произошел бунт на „Потемкине“» (стр. 121).

Образ корабля имел у Андреева явно символический смысл, что уже было отмечено В. Н. Чуваковым, который указал на «живучесть» этого образа у писателя: «Примечательно, что в письмах Андреева встречается сравнение самодержавия с кораблем. Так, в начале 1904 года он писал Пятницкому: „...у событий есть своя логика, и для российского государственного корабля начинается жестокая качка, боковая и килевая“» (стр. 121).

«Бунт на корабле» интересен исканиями автора в области художественной формы. На путях к экспрессионистической абстрактной драме он пытается и в прозе найти возможности для воплощения актуальных идей в отвлеченных образах, для выражения чувства и мысли в их «чистом» виде. В данном случае Андреев намеревался создать обобщенную картину взрыва негодования угнетенных.

Он действительно не знал «языка бунтующих», и потому ему пришлось избрать особый угол изображения бунта — показать восприятие его чужестранцем, не понимающим речи обитателей корабля.

Воссоздание этого восприятия оказалось нелегким делом. В первом варианте обитатели корабля абстрактны. Это красивые изнеженные люди и покорные им слуги. Им противопоставлен человек из другого, свободного, мира. Но остаться в сфере голой абстракции при реализации замысла было трудно, и в дальнейшем автор старается от нее избавиться. В рассказе появляются капитан и офицеры, матросы и несчастные в трюме. Четко разделив обитателей корабля на господ и угнетаемых, Андреев в то же время стал менять и облик персонажа, от лица которого ведется рассказ. Вначале он противопоставлен «белым» людям, это обитатель какой-то завоеванной южной страны, туземец. Однако писатель скоро понял, что в таком герое следует выявить нечто характерное для его психики и мышления и что его речь должна обрести свои особые черты.

Это заставило отказаться от намеченной, хотя и в слабой степени, конкретизации рассказчика. В последнем варианте дан образ свободолюбивого человека, забывшего в силу пережитого потрясения о том, кто он сам, какова его страна, кто покорил ее. Да и сама свобода представляется рассказчику близкой сердцу, но почти забытой. У беглеца «грубые руки», но господа, которых он, видимо, привлек своей необычностью, одели его красиво и посадили с собою за стол. Это не помешало, однако, капитану кричать на него и топать ногами.

Образ рассказчика явно не давался Андрееву. В первом варианте он хотел сделать его более активным, причастным как-то к бунту. Далее его принимают на корабле за безумного. В последнем варианте — это туземец, лишенный памяти о прошлом, и вместе с тем человек, наделенный мышлением интеллигента XX века.

Неотчетливость образа рассказчика явно затрудняла изображение событий на корабле. И тем не менее незаконченный рассказ — знаменательная страничка раннего творчества Андреева, которое по-своему отразило приближающийся «благодатный шумный дождь революции».[2]

---

[2] См. письмо Л. Андреева к В. Вересаеву (В. Вересаев, Собрание сочинений в пяти томах, т. 5, изд. «Правда», М., 1961, стр. 407).

lib.pushkinskijdom.ru

Вариант I[3]

БУНТ НА КОРАБЛЕ

II

Мне сказали, что я должен умереть, и одну только правду скажу я вам. Ибо не нужна ложь человеку, в глаза которого смотрит непреклонная смерть: всею ложью, какая есть на земле, не испугаю я могильного червя; всею ложью, какою лгали люди с сотворения мира, не рассею я мрака могилы и не разбужу ее вечной тишины.

Загадочно и непонятно мне было то, что увидел я на железном корабле среди чуждых людей с их чуждою каркающею речью. Вот правда: одни из этих людей были господа и было их немного. Были они высокие, стройные и красивые, такие красивые, каких не видал в нашей бедной стране; их гордые глаза смотрели повелительно и спокойно, их маленькие руки сияли белизною, как у женщин, но били сильно и больно, как руки настоящих мужчин. И одевались они красиво, и солнце сверху любило смотреть на них: в золоте и драгоценных камнях их нарядов оно зажигало другие маленькие солнца, ослеплявшие наши глаза.

Однажды я видел, как, собираясь купаться, раздевался один из господ: без стыда и робости он снял с себя белье, такое тонкое и нежное, как паутина, и открыл прекрасное могучее и стройное тело, гармоничное, как песня. И я с восторгом и лаской коснулся его гладкого плеча, а он засмеялся: безумцем он считал меня, одинокого.

Он позволил мне бывать в их каютах, и я расскажу вам, как были красивы эти большие светлые каюты. Там были мрамор, шелк и резное дерево, там все сверкало и блестело, и страшно было ходить по узорчатым полам. На моей далекой родине такими красивыми были только храмы, а они спокойно жили и дышали в этих храмах, и не боялись, что грозное божество потребует от них своего. Вот правда: они ничего не боялись и все знали. В одной комнате я видел у них много книг, но книги эти были написаны на непонятном мне языке, а они читали их, и светлая мысль загоралась в их гордых и спокойных глазах. У них были странные карты и блестящие инструменты, посредством которых они разговаривали с далекими звездами и солнцем, и звезды и солнце показывали им путь. И так спокойно вели они корабль, как будто их глаза видели дорогу в безразличной бурной синеве океана.

А я видел только круг: голубой круг неба и синий круг океана. И днем и ночью мы находились посередине этих гигантских замкнутых кругов, и наше быстрое движение казалось мне неподвижностью. И если бы не всходило и не заходило солнце, я подумал бы, что и время застыло в неподвижности на этом страшном корабле. Вот правда: страшно было среди этих зловещих замкнутых кругов, а они были спокойны и улыбались: безумным они считали мой страх.

И долго среди них искал я своего неведомого друга, у которого мужественная и нежная рука — среди них, у которых такие нежные руки, искал я его. И охотно пожимали они мою руку, но в тонком пожатии я не нашел, чего искало мое усталое сердце. Одинокий! Среди них не нашел я моего неведомого друга.

Были на корабле другие люди — с красными шершавыми руками, крепким тяжелым телом и загорелыми мужественными лицами. В работе и безмолвном послушании проводили они дни свои, и среди них я не стал искать неведомого друга: рука его сказала мне о гордом сердце, а эти не были горды и не уважали себя. Вот правда: господа били их, а они молчали, и оттого противны они мне были. Я не помню, откуда явился я на этот корабль, но на моей далекой родине никто не мог ударить человека и остаться живым. И я видел: стоял перед господином один из этих людей и бессмысленным страхом, как молоком, были залиты его глаза и онемевшее лицо. Белые они были и противные: лицо и глаза дрожащего человека. И я видел: господин смеялся. Одними губами улыбался он, а глаза были светлые и жестокие, и в каркающих звуках его чуждой и спокойной речи я уловил насмешку. И я видел: он плюнул в лицо человеку, а тот только моргнул белыми глазами, и плевок остался на его лице. Даже господину стало противно: он опустил поднятую для удара руку и холодно, без улыбки отошел от оплеванного человека.

Тогда я подошел к человеку и сказал:

— Накажи смертью того, кто плюнул в твое лицо. Ибо неприкосновенно лицо человека.

И господину сказал я:

— Остерегайся обиженного: он убьет тебя. Ибо неприкосновенно лицо человека.

---

[3] Рукописи вариантов I и II являются собственностью В. Л. Андреева, любезно предоставившего их для публикации. Мы выражаем Вадиму Леонидовичу искреннюю благодарность.

lib.pushkinskijdom.ru

Но они не знали моего языка, и бормотанием безумного была для них моя речь. И злобу увидел я в потемневших глазах обиженного и понял, что ненавидит он меня как единственного свидетеля его унижений. Ведь другие, что на корабле, привыкли к унижениям, и не стыдился их обиженный. А господин засмеялся, и другие, что были возле него, тоже засмеялись: они, вероятно, никогда не видали человека моей страны, и я казался им смешным.

Одинокий!

И еще были люди на корабле, и одну правду расскажу я о них. Ведь я сам долго, очень долго не знал о том, что они существуют: я был наверху с господами, а они находились глубоко внизу, под палубами — под двумя крепкими палубами. По стону нашел я их — когда наступала ночь, они стонали многоголосым стоном страдания, и по стону нашел я их.

Глубоко внизу сидели они — одна, две, три, четыре лестницы и много ступенек. Когда я пришел, люди были тихи и молчали, и так страшны были они в своем покорном молчании, что задрожал я, одинокий. И вот правда: за большой решеткой находились они, и терялись в темной дали последние из них, так много их было, а первые, кого я видел, ужаснули меня. В моей стране не было таких людей, странных, смешных и жалких. У них были плоские, точно раздавленные, лица, косые узкие глаза и косы, как у женщин.

Вариант II

Иногда он злился и глухо ворчал и часто стучал в тоненькую стену, пугая меня, но иногда как будто и этому неведомому великану становилось грустно и хотелось ласки. Тогда он нежно шелестел около стены, шептал что-то печальное и одинокое, как далекая песня в поле, стонал и всхлипывал, как покинутое дитя. И тихо покачивался потолок и стены. Так непонятно мне было все, что я видел и слышал, и я спрашивал улыбающихся людей, которые приходили к моей постели,— а они удивленно переглядывались, давали мне пищу и питье, и смеялись.

— Кто это, одинокий, стонет и жалуется, и так горько плачет? — А они удивленно переглядывались, пожимали плечами, и странные каркающие и свистящие звуки выходили из их рта. Это была речь, но я не понимал ее. И моего языка не понимали они — те, кто приняли меня на свой корабль в ту черную и страшную ночь.

Одинокий!

Поверьте мне: много ужасов, печали и горя на земле, много печали и горя в бездонной душе человека и тех страшных снов, что ночью встают перед его глазами — но нет ужаснее и печальнее, как слышать человека и не понимать, говорить и видеть тупо изумленные лица, недоумевающе приподнятые плечи и оскаленные смехом зубы. Я плакал, я кричал о боли моего сердца, я говорил им о моих погибших братьях — а они приносили мне вино и пищу и изумленно переглядывались, печально показывая на свою голову. Но чья-то мужественная и ласковая рука легла на мою голову. Не знаю, кто был он, слезы не дали мне рассмотреть его лица, но и он не понимал моей речи, как и все — но он пожалел меня своим человеческим сердцем, которое говорит на всех языках. И к губам своим прижал я эту мужественную и нежную руку неведомого друга. А потом, когда я стал выходить, я напрасно искал его среди чуждых лиц — много пожимал я рук и часто ласка была в пожатии, но не мог я найти нежной и мужественной руки моего неведомого друга.

Одинокий.

Ночью, когда все спали, вышел я на палубу — ночью, когда все спят, хотел увидеть я океан, который неумолчно стучался ко мне в стену и звал меня.

И ночью я увидел его.

Необъятный и грозно покойный, он тихо колыхался во мраке; что-то двигалось и бежало молча к кораблю, что-то тускло блестело и вспыхивало. Отовсюду был он, и отовсюду бежали к кораблю зловещие загадочные тени, и вспыхивало что-то и погасало, как от призрака. Было пустынно и глухо, и дыханием бездны веял на меня влажный ветер. И совсем близко от меня безмолвно выплыл из океана острый рог месяца, похожий на раскаленный кривой зуб апокалипсического чудовища, и так же безмолвно и быстро скрылся в густых тучах, бесшумно толпившихся над океаном. И снова двойною ужасною пустынею раскинулись море и небо, молчаливое море и спокойное небо. Молча бежали к кораблю зловещие загадочные тени, и дыханием бездны обвевал мое лицо влажный ветер морских и небесных пучин.

Высоко над палубой слабо светилась сторожевая будка, и кто-то черный и бесформенный молча ворочал странное колесо. Больше не было сверху ни огня, ни людей, и один я стоял, склонившись у борта. Осторожно в полумраке пошел я на нос корабля. Дорогу мне загораживали странные предметы неизвестных мне очертаний, вырастали перегородки, запертые двери и темные, тускло блестящие стекла окон, за которыми спали чуждые мне люди с чуждою речью. Наклоняюсь к окну и вижу темное <нрзб>. Над головой моей переплетались цепи и канаты; цепи

lib.pushkinskijdom.ru

и канаты лежали на полу, и какие-то длинные руки без пальцев протягивались кверху. За одну из них я зацепился, и она издала металлический звук. Внезапно блеснул огонь спички, и у самого моего лица я увидел чужое бородатое лицо со строгими и грозно сведенными бровями. Глаза его встретили мои испуганные глаза, в них блеснула дружелюбно равнодушная улыбка, и спичка так же внезапно погасла, и в ушах моих прозвучала чуждая и непонятная фраза. Когда мои глаза привыкли к тьме, возле меня никого не было: фигура неизвестного смешалась со стройными очертаниями неизвестных предметов и опять я был один.

Долго сидел я, устремив взор в ту неведомую даль, куда безмолвно двигался железный корабль. Безмолвно колыхался необъятный океан, и волны бежали, как тени, и как загадочные тени пробегало передо мною мое погибшее прошлое. Пустынно было море и небо и чуждый корабль, пустынна была моя душа. И никто не мог ответить мне, кто я, одинокий.

— Одинокий! — сказал я и заплакал. И слезы мои растворили безмолвие неба и ночи, и тихий человеческий стон принесся в ответ на тоску души моей. Из неведомых мне недр корабля принесся он — многоголосый, полный тоски и страданий человеческий стон.

— Что это?

Но не было ответа, и я подумал: это мне показалось. Это ветер прозвенел в железных цепях, а я думал, что это люди стонут. Это мне показалось.

Одинокий!

II

Господа считали меня безумным — я видел это по их внимательно равнодушным лицам, по их сострадательной улыбке и ужасному спокойствию, с которым они предоставляли мне быть одиноким и не старались понять моей речи. Они покровительственно хлопали меня по плечу и, как собаке в конуру, посылали мне в каюту пищу и питье со своего стола, и часто приходили смотреть, как я ем, как будто я был не человек, как они, а животное. Однажды один из них увидел, как я плачу о своих погибших братьях, позвал других — и они пришли и стали считать мои кровавые слезы. Вокруг меня стояли они, такие внимательные, холодные и любопытные, близорукие наклонялись ближе, чтобы лучше рассмотреть мое лицо, искаженное страданиями, другие надели на глаза очки, глухие настораживали уши, чтобы лучше слышать мои стоны. Песней казались они им.

Вариант III[4]

23 мая ‹1902 года›

БУНТ НА КОРАБЛЕ

Рассказ беглеца

Мне долго еще казалось, что по пятам моим гонятся враги, и с подавленным криком ужаса прижимался я к койке, становясь безгласным и недвижимым, как червяк, над которым угрожающе поднялась тяжелая нога. За долгие годы ужасной борьбы, когда нас, отстаивавших свою свободу, травили и преследовали, как диких зверей, я стал диким и осторожным зверем, и каждая черная трещина в скале, каждый обожженный солнцем камень служили мне убежищем и покровом. И медленно, с бесшумностью ящерицы или тарантула, я начинал ползти со своей койки, когда оцепеневшее сознание озарялось мыслью, что целый океан, громадная масса солнца и глубокой воды, отделяют меня от врагов. С радостью вслушивался я в глухое ворчание машины и тяжелые удары волн о борта. Запах смолы, каменного угля, машинного масла, каната и содрогание быстро идущего корабельного корпуса — все говорило мне о спасении и безопасности. И мне хотелось говорить о своей радости, но я не знал языка тех, на чей корабль был принят я в ту страшную ночь, и они не знали моего языка. А потом мне хотелось плакать о моих погибших братьях, но не с кем мне было плакать, так как я не знал языка тех, на корабле которых я нашел ненужное и позднее спасение, и они не знали моего языка.

Это был железный, колоссальный корабль, и трудно было понять, как удерживает зыбкое море чудовищную тяжесть машин, пушек и людей, ибо и люди здесь были железные, и сколько я ни искал, я не мог найти у них мягкого человеческого сердца. У них был нежный и ласкающий язык, и он мог бы звучать, как музыка, но в их устах он казался свистом плети, рассекающей тело. Одни приказывали, и этих было немного, и были они горды, повелительны и жестоки, и часто их белые руки обагрялись кровью других, которые повиновались и которых было много.

[4] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ф. 11, оп. 5, ед. хр. 1, лл. 85—95.

lib.pushkinskijdom.ru

В лицо, прямо в лицо били они кулаками, на которых сверкали дорогие перстни, и я, свободный, не мог понять глубокого и рабского молчания тех, которых бьют. И оно казалось мне подлым, и мне не было жаль матроса, которого однажды утром бил капитан. Не знаю, что сделал матрос, но он был бледен, и глаза его туманились страхом животного, а капитан был красен от злобы, и толстые щеки его тряслись, и беспощадным гневом были проникнуты свистящие слова. Потом он снял с правой руки белую перчатку, не глядя передал ее назад, и спокойно ударил матроса по лицу, прямо по лицу. И еще раз, и много раз тяжелый кулак шлепко ударял по бледному лицу, пока не покрылось оно красною кровью. В негодовании я закричал матросу:

— Закрой лицо! Закрой лицо, о жалкий негодяй!

Но матрос был неподвижен, и только дрожал палец на его босой ноге. И глаза его были тупы, как будто и страдать не умел он и не имел права. И он же подал капитану воды умыть окровавленные руки, и поза его была почтительна, и легко наклонилась его гибкая спина. Тут же были другие матросы — сильный, мускулистый народ с загорелыми лицами и шеями — и были они почтительны, спокойны и серьезны, и скотская приниженность сгибала их спины. Противны они мне были, и когда капитан, засмеявшись, похлопал меня по плечу, я плакал в каюте о своих погибших братьях и чудилось мне, что с ними погибла и свобода, и нет никого, кто поднял бы ее на свои плечи и понес ее в широкий мир. И не с кем мне было плакать, так как я не знал языка спасавших меня, и не было у меня доступа к их железному сердцу. Грозно плескались о борта тяжелые валы, неутомимо работала машина и увлекала к далеким неизвестным берегам всех нас, и тех, кто силен, горд и несправедлив, и тех, кто молча страдает.

Пронеслось много дней, в которые я ни о чем не думал и ничего не желал, и когда люди говорили вокруг меня, голоса их были придушенные, без звука, как те мертвые бледные голоса, что видятся во сне. И дни и ночи я вспоминал о своих погибших братьях.

Но случилось как-то ночью, что я проснулся от старого страха и безумно забилось мое сердце от безумного восторга: борьбою повеяло на меня. Тот же железный корабль держал меня в своих недрах, и так же тиха была ночь среди океана, и темные волны били в борта, но было что-то новое, страшное и таинственное, и оно было в воздухе. Где-то шептались люди. Я не слышал их голоса, и мертвенно молчалива была черная ночь, но я знал наверное, знал всем моим существом, что где-то шепчутся люди, и это было страшно. Я вышел на безлюдную палубу, и сквозь яркий плеск волн испуганное сердце мое улавливало все тот же потайной, хохочущий шепот. Он прятался в темных углах, он полз по гладкой палубе, и все чрево корабля было полно этим страшным загадочным звуком.

Около капитанской рубки я встретил офицера и спросил его:

— Вы слышите?

Но он не понял моего вопроса, а полные красные губы его улыбались, и движения были уверенны и спокойны. И я подумал: мне грезится. Мне грезится оттого, что я долго был один, и душа моя томится скорбью о погибших братьях. Мне грезится.

Взошло солнце, и в прямых лучах его засверкал белый, красивый корабль, стройный и гармоничный во всех своих частях. И исчезли ночные шепоты и страхи, и все было полно спокойствия и железным, из века идущим порядком. И все те же были молчаливые и покорные матросы, быстрые в исполнении приказаний, и так же раболепно гнулись их спины.

Но тут промелькнуло нечто странное, и я не знаю, было ли это в действительности. Это была улыбка, быстрая, как молния, улыбка горечи и иронии. Она явилась на лице босоногого матроса, стоявшего сзади капитана, но когда он обернулся, лицо матроса было неподвижным, а глаза тупы, как у забитого животного, и поза почтительна и раболепна. И только где-то в ногах, в развевающейся блузе трепетало отдаленное отражение этой странной и коварной усмешки: будто маленькая змейка сползла с лица, чтобы укрыться в темноте палубного помещения.

— Вы видите? — спросил я капитана.

Но он не знал языка, на котором я говорю, и не понял моего вопроса, и красное лицо его лоснилось от жира, а губы улыбались. И я подумал: мне грезится. Это просто луч солнца скользнул по окаменевшему лицу. Мне грезится оттого, что я долго был один и душа моя изболелась о погибших братьях.

Безоблачный и спокойный прошел день, а за ним душная ночь, а на другой день я видел, как наказывали старого матроса. У него была седая борода и изъеденное ветрами и бурями лицо, и на его обнаженную костлявую спину падали удары треххвостой ременной плети. И каменными изваяниями стояли матросы, и ряды их были правильны, как натянутые струны, тупая покорность таилась в глазах. В тишине свистела плеть, разрезая старое тело, и ни вздоха, ни стона, ни негодующего возгласа не приносилось из тесных неподвижных рядов.

И тут — впервые — днем — я услыхал тот загадочный и странный звук, похожий на потаенный хохочущий шепот. Он прошелестел в рядах и исчез, а я подумал: то ветер шелестит одеждой. И я взглянул на лица, и я не узнал старых

lib.pushkinskijdom.ru

знакомых лиц. Я посмотрел на небо: нет ли там черной тучи, затмившей солнце, но небо было ясно, и солнце светило — а на лицах лежала все та же зловещая и пасмурная тень. И мои глаза встретились с парою глаз, таких острых, долгих и пронзительных, что в самое сердце мое проникли их острия. Но когда я оторвал свой взгляд, все было спокойно и тихо, и матросы покорно и молча расходились по своим местам. Один обернулся — и, клянусь всевышним, это не было грезой и обманом чувств: он смеялся. Широкая, яркая, как стальной топор, такая же холодная и злая улыбка раскрыла его уста. И перестала стучать неугомонная машина, и волны замерли в неподвижности, и в страхе я спросил:

— Скажи, о чем ты смеешься?

Но он смеялся открыто и злобно, а широкие зубы сверкали под солнцем, как ножи. Кивая мне своей страшной головой, смеясь открыто и злобно, он медленно уходил от меня, и кивал головой, и смеялся, и медленно-медленно уходил. Скрылись под палубой его ноги, потом туловище, а голова все еще была обернута ко мне, и сверкали под солнцем насмешливо и злобно оскаленные зубы.

Громче зарокотала машина, круглыми вздохами дыма наполнились широкие трубы, тяжелее и громче ударялись волны — это он, смеющийся, исчез под палубой. Я оглянулся кругом и мне стало смешно моего страха и моих пламенных ожиданий: все было спокойно, твердо и непоколебимо, и, согнувшись, бегали по кораблю маленькие, приниженные и жалкие люди.

Но вот что увидел я, и это было непонятно и страшно. Мимо меня прошел матрос, и шагал он так осторожно, нерешительно, и легко, как будто под ним не его твердый несокрушимый корабль, а зыбкая почва, опускающаяся под ногами. И у других я заметил ту же нерешительную и странно боязливую походку, и когда я обратил внимание на себя — я рассмеялся: ноги мои опускались так нерешительно, нащупывая почву, как будто каждый шаг грозил мне провалом и неведомой бездной.

— Слушайте, — сказал я офицеру и раз и два ударил каблуком по доскам, и глухой пустотой отозвались снизу мои удары. И офицер улыбнулся: он был молодой и славный, и на пальце у него было совсем новенькое обручальное кольцо.

А ночью на корабле был праздник, и тысячами огней горел он среди ночи и безграничного океана. За громом музыки и веселых криков пирующих не слышно было грохота машин и тяжелого лобзания волн. Мы выпили много вина, и всем нам стало весело. И я пил с другими, и мне было весело, я кричал о своих погибших братьях и свободе. А те гордые и жестокие кричали что-то, чего я не понимал. И мы целовались и пели вместе, и не переставая бегали матросы и приносили бутылку за бутылкой. Все безумнее становилось веселье, мы уже не пели, а выли, стараясь перекричать друг друга и, обнявшись, носились по зале в диком и нелепом танце. Многие в бесчувствии лежали там, где пили; с другими сделалась рвота, и матросы пачкали руки, убирая и подтирая следы неумеренного пьянства.

Шатаясь, я вышел на палубу, и глубокая тьма плясала и искрилась в моих глазах. И сквозь стук машины, сквозь звонкий плеск волн ухо мое уловило тот странный и загадочный шепот. Он обвивался вокруг высоких мачт и терялся в черноте бездонного неба, он скользил по глухим доскам и насмешливо выглядывал из темных отверстий. Он был надо мною и вокруг меня, и в самой голове моей, и я не знал, что это такое.

— Слушайте, слушайте! — сказал я подошедшему офицеру и поднял палец в знак внимания и осторожности. Офицер пошатнулся, поднял палец и, сделав скорбно-комическое лицо, некоторое время вслушивался, а потом расхохотался и стал целовать меня своими мокрыми губами. И покачиваясь, мы пошли спать.

Наступило утро, и было оно мрачное и печальное, и когда я взглянул на океан и на небо, наш корабль показался мне маленьким и ничтожным. И небо и океан точно забыли о существовании человека и погрузились в важную и серьезную задумчивость о чем-то своем, далеком и страшном, как начало мира. Низко опустились тучи, лишенные красоты, и были они серые, бескровные и неподвижные, а под ними тяжело и сосредоточенно перекатывались волны. Одна за другою шли они с угрюмой неторопливостью, равнодушно скользили вдоль боков корабля, и на всем темном и безграничном просторе не было ни клочка пушистой, живой и бешеной пены. Они шли одна за другою, страшно задумчивые и печальные, и задумчиво молчало небо, и странно одиноким, чуждым морю и небу, был маленький корабль, суетливый и жалкий, как блоха, заблудившаяся в склепе. И мало-помалу та же непонятная задумчивость охватила и его железное тело, и чужды ему, небу и морю стали люди.

Все лица сделались серые, без теней и красок, угрюмые и сосредоточенные. И исчезло притворство, и с нескрываемою злобою все так же исполнялись приказания, но было что-то новое и странное: молчаливое и грозное сопротивление. Человек шел, куда ему говорили, но в каждом шаге его, движении руки и повороте головы было скрытое, но ясно ощутимое сопротивление. На одну тысячную долю стали медленнее движения исполнявших, и каждое в отдельности было, как всегда, а все вместе они говорили о чем-то грозном и непреодолимом. И я видел, как на лице капитана и его офицеров появилось выражение угрюмого недоумения и непо-

lib.pushkinskijdom.ru

нимания. Чаще чем нужно они подзывали матросов и кричали на них, и те делали покорно требуемое, но с каждым исполненным приказанием росла тревога на лице капитана.

Вариант IV[5]

БУНТ НА КОРАБЛЕ

(Рассказ неизвестного)

23 января ‹1903 года›

Поверьте мне: я не помню страны, откуда бежал я в ту черную ночь. Меня ранили в голову,[6] я упал в глубокую яму, на дне которой кружились светлячки, а когда я очнулся, то прошло уже много времени, и вокруг меня все было новое и чужое: люди, стены и голоса. И память потерял я о том, что было, и это так страшно, когда человек не может сказать, кто он, как его зовут и откуда он явился. Там, где была моя жизнь до тридцати лет, расстилался ровный серый полумрак, и как ни допрашивал я его, ничего не хотел сказать он. Но случалось, глухою ночью, когда все вокруг становилось мраком, острее делались мои глаза, тоньше становился слух, и тогда смутным гулом голосов, неясным реяньем теней приходило ко мне мое погибшее прошлое. Тоски, и страха, и гордой надежды было полно оно. Глухо, как тени умерших звуков, гремели далекие выстрелы; мерцали, как зарницы, струи быстрого огня и приторно-сладко, с зловещей и дикой ласковостью свистели маленькие пульки, ядовитые дети беспощадной смерти. И я стрелял, и в моих руках дымилось горячее ружье, а рядом со мною, плечо о плечо боролись мои братья, мои милые братья. Поверьте мне, я не знаю, кто были они, ибо и их светлые и дорогие лица покрыл жестокий мрак забвения, но доныне слышу я в могильной тишине биение их благородных сердец, доныне плачу я о них кровавыми и горькими слезами.

...Мои благородные и смелые братья!..

А врагов было много, и от топота их коней, бряцания оружия и громкой чужеродной речи сотрясалась наша маленькая тихая страна. Была ли она счастлива когда-нибудь, я не знаю. Я не помню веселого пения девушек, голубиного лепета ребят и хрустального звона ручьев — небо, красное от зарева пожаров, оскаленная смерть, звонко скачущая по голым полям, зловещее бесшумное клокотание крови в распоронных грудях — вот что звучит мне отдаленным эхом из глубины прошлого. Здесь, на корабле, меня считают безумным, и господа часто шутят надо мною: стучат громко в мою дверь и потом долго смеются, глядя на мое бледное лицо и расширенные от ужаса глаза. А я не безумный: я только боюсь стука и ночью мне часто грезится погоня: будто лежу я на каменистой звонкой дороге и слушаю, как равномерно и тяжело опускаются железные подковы множества коней, а кругом черная ночь и никого нет со мною. Быть может, так и было в ту грозную ночь, когда пуля свалила меня в глубокую яму, на дне которой кружились веселые светлячки.

Поверьте мне: я не помню, за что драгоценное боролись мы, я и мои милые братья. Бедная голова моя потеряла память о том, что было, и ничего не хотела сказать мне, и тогда я стал спрашивать свое трепетное сердце, ибо долго хранит человеческое сердце память о любимом. Я сказал ему: «золото!» — но оно молчало. Я сказал ему: «покой и счастье» — но оно молчало. Я сказал ему: «свобода» — и воинственной дробью барабана наполнило оно мне грудь и зажгло мою кровь: горячая и радостная, волной прокатилась она по моему телу, как старое прекрасное вино. Но безответна и глуха была моя голова, и поверьте мне: я не знал, что

[5] Там же, лл. 121—130.

[6] В черновой тетради на лл. 118—119 записан вариант данной сцены. Приводим его полностью. «Меня ранили в голову, и какая-то черная яма открылась передо мною, и в яме плясали веселые светлячки, а когда я открыл глаза, вокруг меня было все новое и незнакомое: люди, стены и голоса. И память потерял я о том, что было, а это так ужасно, когда человек теряет память и не знает, кто он и откуда явился. Я очень часто пытался проникнуть за ту стену мрака, что отделял меня от прошлого, но слабый мозг не повиновался моей воле: много драгоценной крови потерял он, а с нею потерял родину, имя и смысл. Но случалось: начинала колебаться черная завеса, и уже не стеною, а только тюлевой прозрачной занавесой становился он. Рой призраков тогда кружился за нею, и это были люди, но такие странные в этой таинственной полумгле. Одни из этих людей преследовали и убивали других, и те, кого убивали, были мои братья. И меня преследовали они, и хотели отнять у меня что-то драгоценное, более драгоценное, чем жизнь, но я не помню, что это было. Сверкал огонь, лилась кровь, горячая и красная кровь, и глухо звучали выстрелы: ведь это происходило за черной завесой. И один за другим падали братья».

lib.pushkinskijdom.ru

значит этот могущественный звук: «свобода», на который так быстро и радостно отозвалось мое усталое чуткое сердце.

Так во мраке ночей смутным гулом и неясным реяньем теней вспоминалось мне то, что было, а когда наступал день, в лучах его исчезали призраки и отзвуки былого, и пусто становилось в моей бедной голове и холодно в усталом сердце. Чуждо было мне все кругом, и чужд себе был я сам, этот движущийся труп — без имени, без прошлого, без надежд на будущее.

Я тогда не знал еще, что такое море и корабль, и все было ново и странно для меня в этом новом месте: маленькая и тесная каюта с одной полукруглой стеной, точно наклонявшейся к моему изголовью, маленькое круглое оконце с толстым стеклом, и я долго не мог понять, что это прозрачное зеленоватое прокатывается по стеклу. Потом я узнал, что это вода, и оконце стало казаться мне глазом, который то поднимает взор к небу, то пытается заглянуть на дно великого океана. И всегда днем и ночью плавно покачивались стены и потолок, поднималась и опускалась вся моя комната, и никогда не чувствовал я под собою твердой земли, в которую можно верить и на которую можно опереться уверенной ногой. И всегда днем и ночью что-то глухо рокотало надо мною, и мелкою дрожью содрогались стены и потолок, а в круглую стену кто-то огромный равномерно ударял, глухо и властно. Днем он заглушал звук быстрых шагов и человеческой речи, а ночью, когда все засыпало, к нему присоединялись далекие стоны, мольбы и проклятья. Словно со дна моря шли они, и я свешивал голову и с ужасом смотрел на пол, под досками которого обитал кто-то безмерно страдающий. Так непонятно мне было все, что я видел и слышал, и я спрашивал улыбающихся людей, которые приходили к моей постели — а они удивленно переглядывались, давали мне пищу и питье и смеялись. Ибо не знал я языка тех людей, на корабль которых был принят я в ту черную ночь, а они не знали моего языка.

Поверьте мне: много есть ужасного на свете, но нет ничего ужаснее, когда в живой человеческой речи слышишь одни только свистящие и каркающие звуки, без смысла и значения. Слышать и не понимать, говорить — и видеть тупо удивленные лица, оскаленные смехом зубы, сведенные гневом брови — да будет покинут тот, кто создал столько языков и уничтожил одну человеческую речь.

Так безнадежно одиноким был затерян я в пустыне моря, неба и людей, язык которых я не понимал.[7]

VI

Это был железный колоссальный корабль, и трудно было понять, как удерживает зыбкое море эту чудовищную тяжесть машин, пушек и людей. Непонятными мне сооружениями и переплетениями из канатов и цепей была загромождена его палуба; две огромные трубы посылали к небу тяжелые вздохи, а возле той стеклянной вышки, где находился капитан, возвышались две странные с широкими раструбами трубы, но были они как два насторожившиеся уха, которые прислушиваются к загадочному шуму моря, к тому, что впереди корабля. И такое жадно внимательное выражение было у этих странных труб, что мне неприятно было находиться возле них. То, что было внутри корабля, оставалось мне неизвестным. Туда вниз вело много лестниц, и там было много людей, много темных закоулков и глубоких колодцев, и оттуда приносился этот постоянный судорожный хохот, плач, неопределенный гул множества голосов. То громче, то тише становился он, но никогда не покидало его выражение долгого мучительного страдания, и так постоянен он был, что наверху никто его не слышал, как не слышим мы постоянного ропота моря. Я спрашивал у капитана и матросов, кто эти люди внизу, которые так страдают, но они не знали моего языка и не могли мне ответить, и тогда я сам однажды спустился вниз. Там был вечный полумрак, и слабо мерцали полукруглые оконца, а за железной решеткой, как те ужасные видения, которые являются в тяжелом сне и наполняют сердца ужасом, толпились странные существа, похожие на людей. Они были оборваны, худы; у них были огромные жадные рты, они кричали, выли и смеялись, а у решетки стояли часовые с заряженными ружьями, и прямо на них спокойно смотрели своим грозным жерлом заряженные пушки.[8]

Это преступники — думал я. Они нарушили законы, и бога забыли они, и за это их везут в изгнание: они преступники.

Но некоторые из них молились, а внизу я заметил маленьких детей и женщин и подумал: дети не могут быть так преступны и бога помнят эти люди. Кто же они?

Но никто не мог ответить мне, и потом меня уже не пустили вниз; матросы загородили мне дорогу и с улыбкой показали, что нельзя. И только стон слышал я, и был он загадочен и ровен, как ропот безбрежного океана.

---

[7] В рукописи Андреева здесь вырвано несколько листов.

[8] Так на некоторых английских кораблях перевозились кули, китайские рабочие, эмигрировавшие в Америку, покидавшие отечество в поисках заработка. *Примечание Л. Андреева.*

lib.pushkinskijdom.ru

А те люди, что вверху, были спокойны, горды и жестоки. Они были так прекрасно одеты, на них сверкало золото, и сукно их сюртуков было так тонко, что мне смешно было держать его в своих грубых руках. И меня они одели красиво, и я с ними сидел вместе за столом, пил прекрасное вино и любовался прекрасною госпожою, которая плыла вместе с нами. Я не знаю, кто была она, но у нее было такое светлое и нежное лицо, и прекрасна она была, как светлый сон. Она говорила, и все слушали ее, она брала лютню и играла на ней, и на многих жестоких светлых глазах показывались слезы. Я не знаю, кто была она, быть может, чья-нибудь сестра или дочь, но мы все так любили ее, и часто хотелось мне рассказать ей о своих погибших братьях и пожаловаться на страх, одиночество и тоску, но она не понимала меня. Она ласково слушала меня, и жалость была в ее улыбке, но чужд и непонятен был звук ее речи, и страшно далека была ее прекрасная песнь.

— Напомни мне, кто я, напомни мне страну, что только темною ночью грезится мне и навеки забыта моею бедною головою.

Но она улыбалась и пела, и страшно далека и чужда была ее прекрасная песня. Однажды я повел ее, улыбающуюся, к отверстию в палубе, откуда выходил ровный, как ропот моря, стон множества голосов, но она с ужасом отшатнулась, и долго была бледна и печальна, а толстый капитан в золотом мундире что-то гневно кричал на меня и топал ногами. Грубый и противный был он, вместо слез у него были под глазами мешки с вином, а когда он становился весел и смеялся, у него трясся жирный подбородок. Однажды он поцеловал прекрасную госпожу, и тогда я понял, что она его жена, а она стояла печальна, и судорога отвращения пробегала по ее прекрасному лицу. И жаль мне ее стало.[9]

. . . .

Жестоки и сильны были они. Страх держали они в своих белых руках, и когда руки поднимались со спокойной и зловещей угрозой, низко склонялись спины и бессмысленны становились испуганные глаза матросов. А рука била по лицу спокойно и сильно, и кровь текла, а несчастный человек не мог даже отвернуть лица.

— Негодяй! — кричал я ему. У тебя есть нож, ты вооружен и позволяешь бить себя.

Но он не понимал языка, на котором я говорю, и бесследно терялся в ропоте волн и звуке хлестких ударов мой слабый голос.

ЗИГМУНТ ЗБЫРОВСКИЙ

(Польша)

ПОЭЗИЯ А. БЛОКА В МЕЖДУВОЕННОЙ ПОЛЬШЕ

Творчество Александра Блока пользовалось в междувоенной Польше исключительно большой популярностью. Об этом свидетельствует интерес к его поэзии многих, в том числе выдающихся, переводчиков, которые перевели значительное количество стихов великого русского поэта. Польская литературная критика посвятила автору «Возмездия» и даже отдельным его произведениям ряд статей. Несомненно, Блок принадлежал в довоенной Польше к числу самых известных зарубежных поэтов.

Естественно возникает вопрос, где истоки подобного повышенного интереса к творчеству Блока. Причин было много. Одни из них имели общий характер и относились ко всей русской литературе вообще.

Несмотря на многочисленные трудности и препятствия, русская и, в частности, советская литература сумела завоевать в довоенной Польше немалый авторитет. Значительная часть поляков была воспитана в традициях не только польской, но и русской культуры, хорошо знала и любила русскую литературу. Невозможно было не признать большую идейную ценность и высокий художественный уровень классической русской литературы и многих выдающихся произведений советских писателей.

Кроме того, в Польше, как и в других зарубежных странах, после 1917 года возник острый интерес ко всему происходящему в Советской России. Литература должна была ответить на многие вопросы, касающиеся изменений в жизни и психике советских людей. Это было одним из существеннейших факторов, обостряющих внимание к русской литературе.

---

[9] Следующий далее отрывок записан Андреевым на этом же листе, но он не является связным продолжением предшествующего текста.

lib.pushkinskijdom.ru

Понятно, что все это относилось в равной степени и к Блоку. Но кроме тех общих причин, которые могли вызвать интерес к его творчеству, были также частные, связанные с личностью, биографией и особенностями поэзии Блока. На двух из них следует остановиться подробнее.

Для многих критиков и читателей в Польше Блок был прежде всего автором поэмы «Двенадцать», первого крупного произведения о революции. Поэма отвечала на волнующий польских читателей вопрос о причинах, целях и характере революции. Одни читали «Двенадцать» со страхом, другие с надеждой, но никто не оставался равнодушным. В воспоминаниях поэта Веслава Шиманского читаем: «..„сильной“ вещью считалась, например, в те годы поэма Блока под заглавием „Двенадцать“. В облаках сигаретного дыма бедные лирики приходили в возбуждение прежде всего от окончания. Оно как-то смягчало революцию и сближало ее с их западным способом мышления».[1]

Популярность поэмы Блока в Польше, особенно в революционных кругах и среди радикально настроенной молодежи, превзошла всякие ожидания.

О необыкновенном интересе к поэме «Двенадцать» свидетельствует тот факт, что лишь в довоенной Польше появилось семь переводов ее на польский язык, хотя в большинстве случаев очень слабых, а также переводы на украинский и еврейский языки.

Не было другого русского поэтического произведения, которое в этот период так широко и живо обсуждалось бы в польской критике.[2] Станислав Рогож посвятил большую статью анализу поэмы, останавливаясь главным образом на идейной стороне «Двенадцати». Основная мысль статьи сводится к мнению, что Блок был за революцию, но не большевистскую.[3]

Вопрос об отношении поэта к революции был центральным во всех спорах вокруг поэмы. Большинство видело в «Двенадцати» оду или гимн в честь революции, однако некоторые, в том числе известный ученый-русист Александр Брюкнер, считали такой подход результатом неправильного, субъективного толкования произведения.[4] Почти единодушно отмечались высокие художественные достоинства поэмы.[5]

Вторым важным фактором, который решительно повлиял на рост популярности Блока в Польше, были польские связи в жизни поэта и «польские мотивы» в его творчестве. Польская критика отмечала дружеские отношения Блока с графом Розвадовским и длительное пребывание отца поэта в Варшаве. Считалось, что кратковременное посещение Блоком столицы Польши после смерти отца произвело на поэта сильное впечатление и стало толчком для возникновения замысла поэмы «Возмездие».

Об этом писал в своей статье «Польша в поэме А. Блока „Возмездие“»[6] известный критик К. В. Заводзинский, один из самых активных популяризаторов русской поэзии в междувоенной Польше. До знакомства с произведением Блока, писал Заводзинский, он был убежден, что выдающиеся русские поэты почти не уделяли Польше внимания и в лучшем случае посвящали ей несколько, обычно враждебных, слов. На этом фоне, считал критик, тем ярче выступает полонофильская позиция Блока. Для подтверждения своего мнения Заводзинский цитирует в прозаическом переводе фрагменты поэмы, в которых говорится о Польше, Варшаве, польском вопросе. Критик с одобрением относится к основной идее «Возмездия» и высказывает сожаление, что произведение не было окончено, хотя вместе с тем отмечает неясность замысла для самого поэта и утверждает, что Блок-лирик оказался не в состоянии решить сложную эпическую задачу.

К. Заводзинский сослался на эту свою статью в полемике с Сергеем Кулаковским по поводу статьи последнего «А. Блок и Польша».[7] С. Кулаковский, русский эмигрант, часто выступал в польской литературной печати со статьями о русской поэзии. Рассматривая в названной статье вопрос об отношении Блока к Польше, он имел в виду главным образом поэму «Возмездие».

Истолкование основной идеи поэмы, предложенное С. Кулаковским, показалось недостаточно глубоким К. В. Заводзинскому, который дал резко отрицательную

---

[1] W. Szymanski. Ballady przed burzą. Szkice literackie, Warszawa, 1961, s. 106.

[2] Подробно об этом см.: З. Збыровский. Вокруг поэмы А. Блока «Двенадцать» в Польше. «Slavia Orientalis», 1962, nr. 2, s. 183—200.

[3] St. Rogoż. O «bolszewickim» poemacie A. Błoka. «Przegląd Współczesny», 1923, nr. 14.

[4] См.: Wielka Literatura Powszechna, t. IV. Warszawa, 1933, s. 503; Dzieje Literatury Rosyjskiej, streścił A. Brückner. Złoczów, 1933, s. 229—230.

[5] M. Weronicz. Literatura Rosji dzisiejszej. «Kurier Polski», 1920, nr. 93, s. 5—6, nr. 99, s. 7, nr. 106, s. 7; T. Jakubowicz. Na czerwonym Parnasie. «Kurier Polski», 1924, nr. 176, s. 8; K. W. Z. Z ruchu literackiego w Rosji. «Przegląd Warszawski», 1921, nr. 3, s. 430—444.

[6] K. W. Z. Polska w poemacie A. Błoka «Wozmiezdje». «Przegląd Warszawski», 1923, nr. 26, s. 267—270.

[7] S. Kułakowski. A. Błok a Polska. «Wiadomości Literackie», 1927, nr. 37, s. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

оценку статье Кулаковского. Заводзинский считает, что нельзя сводить замысел и идею поэмы к мелкому полонофильству, как это сделал Кулаковский. Видеть в произведении только это, писал критик, значит «обижать Блока, но обижать также Польшу, которой Блок в своей поэме отмерил значительно больше, чем элементарную справедливость, для него само собой разумеющуюся».[8]

«Польские мотивы» в творчестве Блока были только добавочным фактором, усиливающим интерес к его поэзии в междувоенной Польше. Основной же причиной была идейная глубина и художественное богатство этой поэзии. Для многих польских поэтов и для целых литературных группировок знакомство с творчеством Блока стало большим событием и сильным художественным переживанием.

* * *

В литературных кругах междувоенной Польши Блок, хотя и с некоторыми оговорками, воспринимался как поэт революционный. В связи с этим несомненный интерес представляет отношение к нему и его творчеству со стороны левого крыла польской поэзии 20-х годов. Наиболее радикально настроенными представителями тогдашней польской литературы были футуристы (Бруно Ясенский, Анатоль Стерн) и тесно связанные с рабочим движением Витольд Вандурский и Владислав Броневский.

Футуристы, увлеченные Маяковским и другими новейшими русскими поэтами, оставались равнодушными к Блоку, чье творчество, согласно их убеждениям, принадлежало прошлому.

В. Вандурский одно время проявлял заметный интерес к жизни и поэзии Блока. Однако в своей статье, напечатанной в 1921 году[9] и представлявшей собой первое в Польше обстоятельное сообщение о творчестве автора «Возмездия», Вандурский лишь добросовестно пересказывал мнения о Блоке дореволюционной русской критики. Будущий видный пролетарский поэт не сделал попытки переоценить творчество Блока в новых условиях и с революционной позиции.

Увлечение В. Броневского поэзией Блока было несравненно более серьезным и глубоким, хотя и продолжалось недолго. Первое упоминание о работе над переводами из поэзии Блока находим в письме поэта от 14 июня 1922 года. Сообщая адресату о своих поэтических занятиях, он писал: «Здесь, может быть, я наиболее близок самому себе и Александру Блоку — в последнее время самому моему сердечному другу; я глумлюсь над этим беднягой без милосердия, переводя его с сохранением ритмики — наполеоновский замысел. Все это, однако, кое-как продвигается вперед».[10]

В архиве Броневского сохранились переводы 18 стихотворений Блока. Все они были сделаны с мая по декабрь 1922 года. Некоторые имеют вид первоначального наброска или черновика. Почти все переводы были переписаны вместе с собственными стихами поэта в дневник, который он тогда вел.

В дневниковой записи от 1 июля (дневник поэта не опубликован) находим: «Уже месяц читаю и перевожу А. Блока. Его поэзия имеет для меня какое-то странное, фантастическое обаяние — больше десяти раз могу читать одно и то же стихотворение. В другой раз перепишу этот десяток с лишним переведенных мною произведений...»

Спустя месяц в письме от 30 июля Броневский опять сообщает о своей работе над переводами из поэзии Блока: «Кроме того, перевожу А. Блока и у меня есть уже сборник, состоящий из десятка с небольшим стихов. Так трудно иногда уловить тонкость русского языка, хотя бы только в духе произведения и передать».[11]

Броневский остался недоволен результатами своей работы и присоединил переводы из Блока к тем своим ранним поэтическим произведениям, которые решил не печатать. Позже к поэзии Блока он не возвращался. Его непродолжительное увлечение автором «Двенадцати» не стало фактом литературной жизни, хотя несомненно сыграло определенную роль в формировании поэтического облика Броневского. Обращение к Блоку, тогда еще в Польше почти неизвестному, свидетельствовало о самостоятельности творческих поисков молодого поэта.

Первыми в Польше к творчеству Блока обратились представители поэтической группы «Скамандр». Группа образовалась в начале 20-х годов, и ее основное ядро составляли пять молодых, очень талантливых поэтов: Юлиан Тувим, Ян Лехонь, Антони Слонимский, Казимеж Вежинский и Ярослав Ивашкевич. Они не представляли замкнутой, вполне сформировавшейся поэтической школы, не выдвинули своей

---

[8] K. W. Zawodziński. W sprawie poematu Błoka. «Wiadomości Literackie», 1927, nr. 38, s. 4.

[9] W. Wandurski. Błękitny Rycerz Północy (A. Błok). «Kurier Polski», 1921, nr. 261, s. 3; nr. 268, s. 3; nr. 273, s. 3; nr. 282, s. 3; nr. 296, s. 3.

[10] W. Broniewski. Listy do Halszki Kamockiej. «Zycie Literackie», 1962, nr. 19, s. 4.

[11] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

программы, а просто объединились вокруг журнала «Скамандр» и газеты «Литературные известия». Скамандриты сыграли первостепенную роль в процессе развития междувоенной польской поэзии. К ним примыкала целая плеяда менее одаренных поэтов, и все, что имело какой-то вес в польской поэзии, или плыло в русле «Скамандра», или же стояло в оппозиции к нему. Главными противниками скамандритов были сначала футуристы, а позже краковский авангард (Тадеуш Пайпер, Юлиан Пшибось) и его последователи в других городах, в основном из поэтической молодежи.

Скамандриты не случайно обратились к поэзии Блока. Они отказывались от продолжения традиций «Молодой Польши», но в действительности вышли из нее и были очень тесно связаны с символистской поэзией начала века. Тридцать лет спустя Ю. Тувим, вспоминая трудности, с которыми столкнулся в работе над переводом «Облака в штанах», писал: «У меня был уже семилетний опыт в переводе русских поэтов, но Бальмонт, Блок, Сологуб, Брюсов, В. Иванов и другие русские „символисты", которых я до сих пор переводил, пользовались традиционной строфой, традиционными рифмами и вообще были как бы „здешними", а тут я вдруг попал на новую поэтическую планету, то и дело оглушаемый взрывами неизвестных до сих пор изумлений и восхищений».[12]

Для Тувима и его поэтических коллег, в большинстве воспитанных в традициях русской культуры, поэзия символистов была «здешней», была явлением, к которому привыкли, которое считали близким. Поэтому естественно, что они захотели познакомить широкие круги читателей с творчеством самого выдающегося представителя русской поэзии начала XX века.

Тувим был первым переводчиком поэзии Блока в Польше (его самые ранние переводы относятся к 1918 году). Тувим перевел всего шесть стихотворений Блока[13] и потом уже никогда не возвращался к его произведениям, но эти переводы, ставшие одним из первых опытов в этой области молодого польского поэта, свидетельствуют о недюжинном таланте Тувима. Они сохраняют свою ценность до настоящего времени.

Кроме Тувима, в начале 20-х годов стихи Блока переводили другие скамандриты (Ян Лехонь, Казимеж Вежинский) и примыкающие к «Скамандру» переводчики (Л. Подгорски-Околов, В. Денгофф-Чарноцкий, Ц. Морская и С. Галевская).[14] Большинство этих переводов было помещено в сборнике «Nowa poezja rosyjska».[15] Интересно отметить, что почти все переведенные стихи были написаны Блоком с 1905 по 1910 год. Произведения раннего и позднего периода его творчества не привлекли внимания тогдашних польских переводчиков.

Следует особо отметить цикл переводов Яна Лехоня (10 стихотворений), напечатанный в одном номере газеты «Kurier Polski» в 1923 году.[16] Анализу переводов Лехоня посвятила небольшую, но очень интересную статью Алина Ковальчикова.[17] При помощи подробного стилистического и версификационного анализа Ковальчикова убедительно показывает, что переводы Лехоня, верно воспроизводя идейное и художественное содержание подлинника, приобретают черты, свойственные поэзии самого Лехоня (в это время поэт работал над сборником «Серебряное и черное»). Выбор ранних стихов Блока (главным образом 1901—1902 годов) автор статьи объясняет тоже близостью их поэтического климата и настроения оригинальным стихам Лехоня. «Мотивы жизни, смерти, сил добрых и злых, — пишет Ковальчикова, — композиционного стержня сборника „Серебряное и черное", проходят постоянно в избранных стихах Блока».[18]

Тщательный сравнительный анализ подлинников и переводов привел автора к следующему выводу: «В переводах Лехоня теоретический принцип применения

---

[12] J. Tuwim. Majakowski po raz pierwszy. «Odrodzenie», 1949, nr. 45, s. 2.

[13] A. Błok. Poeta, Powieść, Romancero. «Pro Arte et Studio», 1918, nr. 12, s. 15—17; Okna na podwórze. «Naród», 1920, nr. 167, «Dodatek Literacko-Artystyczny», nr. 1, s. 4; O szczudłach wlokę się... «Naród», 1920, nr. 208, «Dodatek Literacko-Artystyczny», nr. 7, s. 3; Ulica... ulica... Cienie cicho idących. «Naród», 1919, nr. 181.

[14] A. Błok. Wenecja; Przyjaciołom, tł. K. Wierzynski. Nowa poezja rosyjska, Warszawa, 1923; Jesienna miłość, tł. L. Podhorski-Okołów, «Naród», 1920, nr. 214, «Dodatek Literacko-Artystyczny», nr. 8; Sen, tł. L. Podhorski-Okołów, Uśnijcie zamorscy wy goście, tł. W. Denhoff-Czarnocki; Wysoko gdzieś, tł. S. Galewska, Nowa poezja rosyjska, Warszawa, 1923; Nieznajoma, tł. C. Morska, «Naród», 1920, nr. 256, «Dodatek Literacko-Artystyczny», nr. 14.

[15] Nowa poezja rosyjska. Warszawa, 1923.

[16] A. Błok. Wysoko, w mroku nocy..., Starzec, Srebrną nocą sierp cierniowy..., Zasłuchany w głos szepczący..., Szłaś przede mną dzisiaj długo..., Złowrogi jest wieczorny chłod..., Cłos, Dolor ante lucem, W dni co minęty, blasku niegasnącym, Jak przedtem, tak i teraz wciąż jesteś daleka..., tł. J. Lechon. «Kurier Polski», 1923 nr. 88, s. 18.

[17] A. Kowalczykowa. Zapomniane tłumaczenia. Błok i Łochwicka w przekładach Lechonia. «Slavia Orientalis», 1962, nr. 4, s. 511—515.

[18] Там же, стр. 512.

lib.pushkinskijdom.ru

формального метода соединился с выдающейся личностью поэта, который на своих работах оставлял всегда отчетливый след собственного стиля. Это объясняет мнимую непоследовательность переводчика, очень заботящегося о точной передаче количества слогов, очередности и качества рифм и допускающего относительно большие отклонения в построении предложения, пунктуации, переводе оборотов или отдельных слов».[19]

Переводы Лехоня были забыты, не перепечатывались, хотя они могли бы сыграть важную роль в ознакомлении польских читателей 20-х годов с творчеством русского поэта, поскольку стихи, которые выбрал Лехонь, другими польскими поэтами не переводились.

Несколько лет спустя к поэзии Блока обратился очень одаренный молодой поэт Ежи Либерт, тесно связанный с группой «Скамандр».[20] Рано умерший от туберкулеза, поэт в предчувствии приближающейся и неминуемой смерти стал искать утешения в мистике и религии. По-видимому, в отдельных произведениях раннего Блока он нашел мотивы, родственные своим настроениям. Он глубоко проник в содержание блоковской лирики и создал переводы, которые пользовались общим признанием. Польская версия «Шагов командора» считалась даже произведением конгениальным. В восприятии многих Блок и Либерт были настолько близкими по настроению поэтами, что, например, Кароль Гусарский, написав стихотворение, посвященное памяти Блока, потом напечатал его в связи со смертью молодого польского поэта.[21]

Поэты-скамандриты проявляли живой интерес к творчеству Блока только в первой половине 20-х годов, потом они как будто о нем забыли. Но в печати, связанной со скамандритским лагерем, продолжали появляться статьи и заметки о его жизни и поэзии. Особенно следует выделить работы упоминавшегося уже К. В. Заводзинского, который считался ведущим литературным критиком скамандритской группы. Среди многочисленных его выступлений, посвященных русской поэзии, нашлись также интересные замечания, касающиеся творчества Блока.

Большую роль в деле ознакомления польских читателей с современной советской поэзией сыграл в начале 20-х годов цикл статей Заводзинского под общим заглавием «Из литературного движения в России».[22] Это было время, когда в Польшу не доходило почти никакой информации о литературной жизни в Советской России. Немногие публикации, которые случайно появлялись на страницах польской печати, были обычно проникнуты враждебностью к революционной стране и ее новой культуре и нередко заведомо вводили читателей в заблуждение, сообщая о хаосе и разложении русской литературы.

На этом фоне серьезные, объективные, доброжелательные и основанные на хорошем знании действительного положения дел в советской поэзии статьи Заводзинского выделялись как очень положительное явление. Вопреки распространенным в это время в Польше убеждениям, критик утверждал, что традиции русской литературы продолжают развиваться в советской России, а не в лагере эмиграции, хотя некоторые выдающиеся писатели покинули свою страну.

Первую из трех статей Заводзинский целиком посвящает анализу творчества символистов. Среди них ведущее место он отводит Блоку, которого называет «первым лирическим поэтом нашей эпохи». Внимание автора сосредоточено на поэме «Двенадцать», и в этом нет ничего удивительного, если учесть, что статья появилась в 1921 году. Творческий путь поэта критик рассматривает как художественную и идейную подготовку к созданию замечательной поэмы о революции. «Все его творчество, — пишет Заводзинский, — является попыткой преодоления в себе этого певучего лиризма, который был его натурой».[23] Таким образом, эпическая в своей основе поэма является как бы завершением процесса художественных поисков. Идейная эволюция поэта, его патриотизм и все возрастающий интерес к общественным проблемам должны были, по мнению критика, привести Блока к признанию революции.

К творчеству Блока, которого он ценил очень высоко, Заводзинский возвращался во многих рецензиях, обзорах и статьях, посвященных другим поэтам.[24]

---

[19] Там же.

[20] См., например: A. Błok. Kroki komandora, tł. J. Liebert. «Wiadomości Literackie», 1931, nr. 405.

[21] K. Bielski. Most nad czasem. Lublin, 1963, s. 106—107.

[22] K. W. Z. Z ruchu literackiego w Rosji. «Przegląd Warszawski», 1921, nr. 3. s. 430—444.

[23] Там же, стр. 433.

[24] K. W. Z. Przekłady i studia z literatur obcych. Literatura rosyjska. «Przegląd Warszawski», 1922, nr. 4, s. 130; 1923, nr. 19, s. 107; K. W. Z. Uparte zycie martwego rodzaju literackiego. «Wiadomości Literackie», 1935, nr. 20, s. 1; K. W. Zawodziński. Liryka. Rocznik Literacki 1933. Warszawa, 1934, s. 20, 27, 28; K. W. Zawodziński. Liryka i epika wierszem. Rocznik Literacki 1938. Warszawa, 1939, s. 46.

lib.pushkinskijdom.ru

Особого внимания заслуживает статья «Переводы из русских поэтов», напечатанная в 1934 году в журнале «Путь».[25] Здесь критик ставит вопрос о том, какими критериями следует руководствоваться при отборе произведений для перевода. Обращение некоторых талантливых молодых поэтов к творчеству Блока он считает явлением, которое может весьма положительно отразиться на их собственном творчестве.

Вторым вопросом, который затрагивается в рассматриваемой статье, являлось качество, художественный уровень переводов. Свои выводы критик основывает нередко на анализе и оценке переводов блоковских стихов. К некоторым его мнениям вернемся при рассмотрении переводов, появившихся в 30-е годы.

Аналогичной проблеме отбора произведений, переводимых из русской поэзии на польский язык, а также качеству переводов посвятил свою статью радикально настроенный критик и литературовед Францишек Седлецкий. Он тоже был связан со скамандритами. Свою интересную статью «Переводы из русской поэзии» Седлецкий напечатал в журнале «Скамандр».[26] Говоря о переводах из поэзии Блока, критик заметил, что отбор его произведений односторонен. Под влиянием необыкновенной в это время популярности Сергея Есенина, о котором говорилось, что его поэзию знают в Польше лучше, чем в СССР, хотя большая часть его творчества была также не тронута польскими переводчиками, переводились прежде всего те стихи Блока, которые были ближе всего к наиболее известным стихам Есенина.

Седлецкий пишет, что в ту пору переводились преимущественно (иногда многократно) «стихи, типичные для последних частей второго и третьего тома „Стихотворений", — стихи приглушенные, усталые, полные грусти и смирения, замкнутости в себе, ощущения сломленных или подвернутых крыльев: „Осенняя любовь", „Похоронят, зароют глубоко...", „Сон", „Осенний день", „На улице дождик и слякоть"».[27]

Автор статьи требует, чтобы польские переводчики обратились к той части творчества Блока, которая ими игнорировалась и которая, по его мнению, является самой важной. Без знания сильных, мужественных произведений, пишет критик, представление о творчестве Блока будет искаженным. Седлецкий видел в Блоке не только тонкого лирика, певца интимных переживаний, но и поэта-трибуна, призывающего к бунту против старого мира: «Блок хотел, чтобы его медный ямб разбивал скалы, в самую темную и отчаянную ночь Блок тихим шепотом провозглашал громадную тайну, что презрение, созревая, превращается в гнев, а зрелостью гнева является бунт».[28]

В «Скамандре» Седлецкий напечатал также отрывок из большой, но так и не оконченной работы о жизни и творчестве Блока. Здесь критик поднимает вопрос об отношении поэта к революции, основываясь главным образом на дневниках Блока за 1917 год. Седлецкий считает, что для Блока характерно было глубокое чувство ответственности перед народом за прошлое, причем ответственности личной и классовой. Отсюда его принятие революции как своего рода возмездия за прошлое, принятие ее суровых законов, служение ей во имя освобождения творческих сил народных масс.

Однако Седлецкий не упрощает сложной темы, он считает, что Блок понимал революцию по-своему, переживал не просто колебания, а внутреннее раздвоение, желал уничтожения дворянско-буржуазной культуры и одновременно жалел ее. Особенно интересует критика отношение поэта к стихийному и рациональному началу, в котором тоже нашли отражение внутренние противоречия, терзающие Блока.

В другом отрывке из этой же работы, помещенном в журнале радикальной львовской интеллигенции «Sygnały», Седлецкий воссоздает образ Блока в последние годы жизни. Отмечая очень распространенное в Польше мнение, гласившее, что Блок разочаровался в революции, критик по-своему пытается истолковать причины трагедии великого поэта. Она состояла в том, что поэт якобы не смог заметить того нового, что, преодолевая трудности, пробуждалось к жизни. Ему не могли помочь ни Горький, ни Луначарский, и он неумолимо приближался к своему трагическому концу. «Блок умирал медленно, — пишет Седлецкий, — в отчаянии, в ужасных мучениях, с чувством безвыходной пустоты. Со сжатым ртом. Был слишком великий, слишком гордый и благородный, чтобы трагедию своей жизни разменять на мелкие гроши трагифарса».[29]

Наряду со скамандритами большую роль в популяризации блоковской поэзии в довоенной Польше сыграла люблинская поэтическая группа. Входящие в состав

---

[25] K. W. Zawodziński. Przekłady z poetów rosyjskich. «Droga», 1934, nr. 2.

[26] F. Siedlecki. Przekłady z poezji rosyjskiej. «Skamander», 1936, nr. 76, s. 503—510.

[27] Там же, стр. 505—506.

[28] Там же, стр. 506.

[29] F. Siedlecki. List. «Sygnały», 1938, nr. 40, s. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

ее талантливые поэты Юзеф Чехович, Казимеж Анджей Яворский, Кароль Гусарский, а позже Юзеф Лободовский проявляли живой интерес к русской поэзии и большую активность в ее пропаганде. Уже в 20-е годы люблинские поэты пережили период необыкновенного увлечения поэзией Блока. Так, например, Конрад Бельский, вспоминая начало своей литературной деятельности, писал: «Между прочим тогда именно общее восхищение и интерес возбуждал русский поэт А. Блок. Творчество его было еще мало известно, переводы только начали появляться. Чтение и обсуждение этой поэзии стало темой многих наших собраний. Русский поэт всех нас очаровал, и долгое время мы находились под его влиянием. Конечно, мы взялись за переводы. И здесь Гусарский (Кароль) показал недюжинное мастерство. По-видимому, именно этот поэт подходил ему исключительно, он перевел несколько десятков стихов и некоторые из них превосходно. Переводы эти никогда нигде не печатались. Не знаю почему. Неужели Гусарский, несмотря на наши похвалы и даже восхищение, пришел к выводу, что произведения еще не годятся для публикации? Остается фактом, что ни в одной антологии среди многочисленных переводчиков Блока фамилии Гусарского нет. Рукописи погибли, я знал некоторое количество наизусть, но годы и это стерли».[30]

Таким образом, если верить Бельскому, из-за излишней требовательности к себе переводчика или по другим, неизвестным, причинам, широкие круги польских читателей потеряли возможность познакомиться с творчеством Блока в превосходных переводах Гусарского. Но они сыграли свою роль в люблинской литературной среде, где культ поэзии Блока продолжался, и в 30-е годы нашел выражение в большом количестве переводов, созданных Чеховичем, Яворским и Лободовским.

Но пока в течение целого десятилетия, с 1923 по 1933 год, наблюдаем очень странное явление: Блок был почти забыт. Совершенно перестали переводить его стихи скамандриты. Имя русского поэта встречалось на страницах газет и журналов в мелких заметках и не представлявших большого интереса статьях.[31] Однако это было только видимое равнодушие к поэзии Блока. В действительности именно в ту пору стал увлекаться его творчеством один из лучших переводчиков, очень одаренный поэт, Юзеф Чехович, который с 1933 года начал печатать свои переводы стихов Блока.[32]

Еще раз обратимся к свидетельству Конрада Бельского, который вспоминает о Чеховиче: «Со мной сблизила его, конечно, поэзия. Я в это время был счастливым владельцем полного собрания стихотворений и поэм Блока, которое тогда нелегко было достать. Сначала Чехович приходил для совместного чтения. Потом по очереди я одалживал ему отдельные тома. Вопреки господствующим привычкам книги возвращал, а при случае всегда подбрасывал мне перевод самых любимых стихов».[33]

Переводы Чеховича появлялись в печати только в течение 1933 и 1934 годов, но оставили благодаря своему хорошему качеству заметный след в истории популяризации поэзии Блока в междувоенной Польше. Увлечение поэзией Блока и близкое с ней знакомство оказали воздействие на оригинальное творчество талантливого польского поэта. Если Заводзинский с влиянием Блока связывал надежды на выход Чеховича из тупика авангардистских поисков, то Юзеф Лободовский, полемизируя со скамандритским критиком, писал: «Несерьезно звучат советы, которые дает Заводзинский Чеховичу. Могу уверить уважаемого критика, что Чехович знает Блока давно, больше того: у истоков его „чудаковатой“ поэзии стоял автор „Снежной девы“ и „Песен Фаины“. По-видимому, тот факт, что Чехович не пользуется традиционной строфой, заслоняет Заводзинскому... ценности, выработанные люблинским поэтом самостоятельно, но не без высокого покровительства Александра Второго русской поэзии».[34]

---

[30] K. Bielski. Most nad czasem. Lublin, 1963, s. 106—107.

[31] St. Pazurkiewicz. A. Błok. «Kurier Literacko-Naukowy», 1926, nr. 45, s. 4; D. Bochan. Literatura emigracji rosyjskiej. «Gazeta Literacka», 1932, nr. 9, s. 138; W. Lech. Ostatni poeta (w 11 rocznicę smierci A. Błoka). «Kurier Literacko-Naukowy», 1932, nr. 37, s. 3; T. Parnicki. Akmeizm. «Przegląd Powszechny», 1934, t. 200, nr. 600, s. 503; E. Małaniuk. St.-Petersburg—Petrograd—Leningrad. «Pamiętnik Warszawski», 1931, nr. 4, s. 20; P. Ettinger. Listy Błoka. «Wiadomości Literackie», 1926, nr. 27.

[32] См. переводы Ю. Чеховича: Błotny księżyk («Gazeta Literacka», 1933, nr. 1); Palmowe gałązeczki, Pochowają, zakopią głęboko... («Prom», 1933, nr. 5); Legenda («Kamena», 1933, nr. 3); W gęszwinie traw..., Dziewczę śpiewało..., Odwiedziny, Przy malej mogiłce, Snem cichym...(«Pion», 1934, nr. 24); Чехович перевел еще: Przystań milcząca, I ziemia tuz..., W łapach kosmatych strasznych..., Skroś mokrą noc w tumanie..., Do Anny Achmatowej.

[33] K. Bielski. Most nad czasem, s. 110.

[34] J. Ł. O przekładach, pedantach i awangardzie. «Dźwigary», 1934, nr. 1, s. 76.

lib.pushkinskijdom.ru

Почти одновременно с Чеховичем начал печатать свои переводы из поэзии Блока другой люблинский поэт — Казимеж Анджей Яворский.[35] Заслуженный и активный популяризатор поэзии всех славянских народов в Польше, он печатал статьи и целые циклы переводов в журнале «Kamena», редактором которого он был. Яворский слыл большим поклонником поэзии Есенина, а позже Блока. Кроме переводов, напечатанных в журналах и газетах, он издал в 1934 году отдельный сборник блоковских стихов в собственном переводе под заглавием «„Соловьиный сад" и другие стихи».[36] В 1935 году появляются «Итальянские стихи», переведенные совместно с Ю. Лободовским.[37] Публикации Яворского и Лободовского вызвали многочисленные рецензии и критические отклики, нередко полемические.

Молодой поэт из Лодзи Гжегож Тимофеев откликнулся статьей на выход в свет сборников «„Соловьиный сад" и другие стихи» Блока и «Избранная поэзия» Есенина в переводах Яворского. Автор статьи не ограничивается оценкой переводов, но высказывает также свое мнение о самой поэзии Блока и обращает внимание на критерии, которыми руководствовался Яворский при отборе произведений Блока для перевода.[38]

Г. Тимофеев выражает большую признательность переводчику за его труд, говоря, что оба сборника будут «настоящим пиром» для любителей поэзии. Эта метафорическая похвала находит потом подтверждение в конечном выводе автора статьи: «Переводчик полностью чувствует дух русской поэзии... Такие переводы, как „Осенняя любовь" Блока или „Голубень" Есенина, сделаны... мастерски».[39]

Противоречивую оценку работы Яворского встречаем у Заводзинского. В упоминавшейся уже статье «Переводы из русских поэтов», говоря о напечатанных в журнале «Зет» переводах Яворского из поэзии Лермонтова, Фета, Блока, Маяковского и Есенина, критик утверждал, что они стоят на самом высоком уровне. «Все эти переводы, — читаем в статье, — сделаны превосходно, интеллигентно, с большой самостоятельностью и поэтической находчивостью, с передачей соответствующего ритма, причем не в элементарном значении этого слова».[40]

С нетерпением ожидал Заводзинский появления сборников переводов Яворского, надеясь найти в них подтверждение высокого мастерства переводчика. Но в рецензии на появившиеся сборники его энтузиазм значительно померк, хотя он не отказывает Яворскому в больших способностях. В обзоре лирики за 1934 год Заводзинский писал: «К. А. Яворский является лучшим, наряду с Тувимом, истолкователем русской лирики, хотя от идеала (если он вообще возможен) отделяет его очень многое: сохранение трудного в польском языке размера оплачивается отступлениями от верности содержанию и поэтическому стилю подлинника или неумелой экспрессией и порчей языка. Это особенно заметно на примере Блока (хотя и здесь случаются замечательные переводы, почти эквивалентные, например «Ты в комнате сидишь один...»)».[41]

Еще резче оценил работу Яворского Ф. Седлецкий. В ответ на статью, помещенную в газете «Зет», где превозносились переводы Яворского с целью принизить заслуги примыкающего к скамандритам хорошего поэта и превосходного переводчика Леонарда Подгорского-Околова, Седлецкий проделывает подробный сравнительный анализ стихотворений «Осенняя любовь» и «Я видел сон» в переводах Подгорского-Околова и Яворского.[42] Сравнивая польские тексты с подлинником, критик убедительно доказывает превосходство первого переводчика над вторым как в точности передачи основной мысли произведения, так и в большей адекватности художественных приемов. Если Седлецкий прав в данном конкретном случае (сам Яворский десять лет спустя высказывал неудовлетворенность качеством своей работы), то его общая оценка переводов Яворского оказалась несправедливой. Объяснить это можно только полемическим азартом, с каким критик защищал Л. Подгорского-Околова. Но и это не оправдывает его. Нельзя было из-за нескольких неудачных переводов перечеркивать всю большую, плодотворную работу Яворского, который обогатил польскую поэзию многими хорошими переводами из русской классической и советской поэзии (в том числе и из Блока).

Лободовский, который в 30-е годы был молодым, подающим большие на-

---

[35] Большинство своих переводов К. А. Яворский напечатал в журнале «Kamena» в 1933—1935 годах. Кроме того, переводы из поэзии А. Блока он помещал в журналах: «Prom», «Ateneum», «Gazeta Polska».

[36] A. Błok. Ogród słowiczy i inne poezje, tł. K. A. Jaworski, 1934.

[37] A. Błok. Wiersze włoskie, tł. K. A. Jaworski i J. Łobodowski, 1935; J. Łobodowski. U przyjaciół. Lublin—Warszawa, 1935.

[38] См.: G. Timofiejew. Wieści z Polski Literackiej. «Głos Poranny», 1934, nr. 171.

[39] Там же.

[40] K. W. Zawodziński. Przekłady z poetów rosyjskich. «Droga», 1934, nr. 2, s. 190.

[41] K. W. Zawodziński. Liryka. Rocznik Literacki 1934. Warszawa, 1935, s. 58.

[42] F. Siedlecki. Przekłady z poezji rosyjskiej. «Skamander», 1936, nr. 76, s. 505—507.

lib.pushkinskijdom.ru

дежды поэтом, также очень активно переводил русскую, в том числе советскую поэзию. Но он слишком легко относился к своей работе, не желал преодолевать трудностей, а просто обходил их, давая часто не близкий к подлиннику перевод, а польский вариант русского стихотворения (Блока, Есенина и других поэтов). Эту свою практику он пытался даже обосновать теоретически, проповедуя идею «свободы» для переводчика. На деле это нередко приводило к извращению основного замысла стихотворения. Левые круги подозревали идеологическую диверсию. Это как раз имел в виду Седлецкий, когда писал, что том переводов Лободовского явился своего рода провозвестником его будущих идеологических превращений.[43]

Критик намекает на скандальную историю, связанную с нашумевшей статьей Лободовского «Печальные расчеты», в которой поэт отказался от своих прежних коммунистических взглядов и перешел на сторону реакции. Ренегатство Лободовского заставило многих особенно внимательно присматриваться к его переводам произведений советских поэтов и резко критиковать все неточности. Его работы отличались небрежностью и неряшливостью языка. За это особенно часто упрекал переводчика Заводзинский, меньше внимания уделявший идейной стороне поэзии, но весьма требовательный, когда дело касалось поэтической формы.

Все активные переводчики поэзии Блока 30-х годов были в большей или меньшей степени последователями теорий краковского авангарда и находились в оппозиции к скамандритскому лагерю. Кроме люблинской группы, во второй половине 30-х годов Блока переводили Северин Полляк и Мечислав Яструн,[44] которые в это время только начинали свою плодотворную переводческую деятельность.

Повышенный интерес к творчеству Блока со стороны двух таких столь различных поэтических групп, как скамандриты и авангардисты, является неожиданным и вызывает недоумение. Особенно загадочным кажется увлечение произведениями поэта-символиста представителей молодого поколения, отказывающихся от всяких традиций и считающих старую литературу пережитком.

Некоторое влияние на рост популярности Блока в середине 30-х годов могло оказать увлечение поэзией Пушкина, которое ширилось по мере приближения столетней годовщины со дня смерти поэта. В польской критике отмечалось творческое родство двух великих русских поэтов. Отсюда возрастающий интерес к творчеству одного из них мог отразиться на масштабе популярности второго.

В одной из статей, посвященных юбилею Пушкина, автор много внимания уделил творческим связям, которые соединяли с ним русскую поэзию начала XX века. По мнению автора, особенно близок к Пушкину был именно Блок: «...если „Двенадцать“ и „Скифы“ Блока стали литературным событием, то не меньшим событием в кругах критиков и историков литературы был факт родственности творческих методов и языково-стилистических приемов у обоих писателей, хотя ни в коем случае и нельзя обвинять Блока в эпигонстве».[45]

Польские поэты обращались к творчеству Блока в поисках новых литературных приемов. Молодых представителей авангарда могло привлекать то новое, что в область русского стихосложения внес или своей творческой практикой в ней закрепил великий поэт — введение дольника как дальнейший шаг на пути развития классической силлабо-тонической системы, отказ от точной рифмы и более широкое использование ассонанса. Один из довоенных исследователей польской поэзии, подводя итоги ее развития до 1930 года, писал: «На популярность ассонанса у нас в некоторой мере мог воздействовать и пример русской поэзии, в которой Блок и Северянин, оставив традиционные рифмы, стали последователями ассонанса».[46]

Вопрос о конкретных случаях влияния Блока на творчество польских поэтов несколько раз затрагивался Заводзинским в его ежегодных обзорах польской поэзии.[47] Но это относилось к второстепенным поэтам, которые не сыграли никакой роли в развитии польской литературы. Иногда, возможно, критик и преувеличивал. По мнению Юлиана Пшибося, «Заводзинский высказывается за русское „направление“ в польской поэзии. Его любовь к поэзии началась с русской лирики, убежденным поклонником которой он является, и горит неизменно ровным огнем, встречая в современной польской поэзии отблеск вдохновения... Тютчева и Блока».[48]

Пшибось прав, когда упрекает Заводзинского в преувеличении роли русской

---

[43] См.: там же, стр. 505.

[44] A. Błok. Smiali się biedni głupcy w złości..., tł. M. Jastrun. «Budowa», 1936, nr. 1; Taniec śmierci, tł. S. Pollak. «Pion», 1937, nr. 45; Z «Jambów», Fabryka, tł. S. Pollak. «Sygnały», 1939, nr. 60.

[45] L. Kaltenbergh. Puszkin i nowsza poezja rosyjska. «Ruch Słowiański», 1937, nr. 2, s. 33—34.

[46] A. Galinski. Poezja Polski Odrodzonej 1918—1930. Łódź, 1931, s. 380.

[47] K. W. Zawodziński. 1) Liryka. Rocznik Literacki 1933. Warszawa, 1934, s. 20, 27, 28; 2) Liryka i epika wierszem. Rocznik Literacki 1938. Warszawa, 1939, s. 46.

[48] J. Przyboś. Kilka uwag. «Pion», 1938, nr. 8, s. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

поэзии для развития польской, но он неправ, когда считает эту роль отрицательной. Невозможно было читать Блока, увлекаться им, переводить его прекрасные стихи, проникать в их поэтическую атмосферу, упорно искать равноценные приемы для передачи на польском языке всех художественных особенностей и тонкостей этой поэзии и вместе с тем не испытывать ее воздействия. Все это неизбежно оставляло след на оригинальном творчестве самого переводчика, обогащало польскую поэзию новыми художественными достижениями.

Война прервала процесс ознакомления польских читателей с творчеством замечательного русского поэта. После войны в Польской Народной Республике в новых условиях поэзия Блока вновь завоевала большой интерес и любовь читателей.

Уже в 1946 году, в связи с 25-летней годовщиной со дня смерти поэта, появился целый ряд публикаций, которые должны были напомнить о жизни и творчестве Блока новым поколениям читателей. Роль популяризаторов взяли на себя уже известные почитатели Блока — К. А. Яворский, С. Кулаковский и К. В. Заводзинский. Яворский выпустил специальный номер журнала «Kamena», полностью посвященный Блоку. Критический отдел составили фрагменты работы Ф. Седлецкого, статья С. Кулаковского, а также переводы статей советских авторов Е. Тагера и Н. Калитина.[49] Работы эти, не претендующие на какие-либо открытия, могли несомненно заинтересовать читателей, не знакомых с биографией и творчеством Блока. Еще важнее с этой точки зрения был поэтический отдел, в котором Яворский напечатал переводы 84 стихотворений Блока, в большинстве свои собственные. Блоковский номер «Kamena» представлял собой как бы обширную антологию поэзии Блока на польском языке. Редактор использовал довоенные переводы. В этом же году немалое количество переводов было опубликовано в журналах и газетах.

Интереснее и глубже критических материалов, напечатанных в «Kamena», оказалась статья К. В. Заводзинского.[50] Автор проводит в ней параллель между Лермонтовым и Блоком, характеризуя их роль в истории русской поэзии; он задумывается над причинами, сделавшими Блока ведущим поэтом своей эпохи, а его поэзию актуальной для современных читателей.

Конец 40-х и первая половина 50-х годов не принесли заметных критических публикаций, хотя время от времени появлялись небольшие статьи. Зато довольно часто печатались новые переводы или перепечатывались старые. В 1957 году был издан сборник поэзии Блока на польском языке под редакцией и с вступительной статьей Северина Полляка, одного из лучших переводчиков и активных популяризаторов блоковского творчества.[51] Составляя сборник, в который вошли все хорошие довоенные переводы и большое количество современных, сделанных вновь поэтами молодого поколения, Полляк тщательно изучил наследие Блока, а также все переводы его стихов на польский язык. Результатом этого анализа стала вступительная статья, в которой автор прослеживает идейную эволюцию Блока, убедительно связывая с ней изменения в области художественной формы.

Спустя десять лет сборник под редакцией Полляка вышел вторым изданием, а в 1969 году была выпущена еще одна книга избранных стихотворений и поэм Блока под редакцией Вл. Слободника.[52]

С появлением этих книжек была решена основная задача ознакомления польских читателей с самым интересным в поэтическом наследии Блока — с его лирикой, поэмой «Двенадцать» и отрывками из других поэм. Хотя по-прежнему печатались новые переводы, отдельные критические статьи и рецензии, посвященные общим проблемам творчества поэта, именно в 60-е годы наблюдаем поворот к тем аспектам литературного наследия Блока, которые доселе были мало известны польским читателям. С. Полляк, еще в 1959 году опубликовавший статью, посвященную драматургии Блока, в 1968 году напечатал свой перевод драмы «Роза и Крест».[53] Адам Галис печатал отрывки из критических статей, писем и дневников поэта, а в 1968 году издал перевод работы «Последние дни императорской власти», снабдив его вступлением.[54] В 60-е годы появляются в Польше первые научные работы, посвященные блоковской тематике.[55]

---

[49] E. Tager. A. A. Błok; Fr. Siedlecki. Dziewięćset piąty; Obrachunki; Dwa fragmenty; N. Kalitin. A. Błok; S. Kułakowski. Trzy miłości A. Błoka. «Kamena», 1946, nr. 8—10.

[50] K. W. Zawodziński. A. Błok — wieszczem swojego narodu. «Twórczość», 1946, nr. 11, s. 79—96.

[51] A. Błok. Poezje, wstęp S. Pollaka. Warszawa, 1957; wyd. 2, 1967.

[52] A. Błok. Poezje wybrane. Wybór i wstęp Wł. Słobodnika, Warszawa, 1969.

[53] S. Pollak. Błok dramaturg. «Dialog», 1959, nr. 9, s. 94—104; A. Błok. Róża i krzyż, tł. S. Pollak. «Dialog», 1968, nr. 9, s. 39—77.

[54] A. Błok. Ostatnie dni caratu, tł. i wstępem opatrzył A. Galis. Warszawa, 1968.

[55] Z. Zbyrowski. Wokół dziejów poematu A. Błoka «Dwunastu» w Polsce. «Slavia Orientalis», 1962, nr. 2, s. 183—200; Zb. Barański. Z zagadnień twórczości A. Błoka. «Acta Universitatis Wratislaviensis», nr. 106, Slavica Wratislaviensia I, 1969, s. 9—30.

lib.pushkinskijdom.ru

Все это несомненно свидетельствует о живом интересе к творчеству Блока со стороны польских переводчиков, литературных критиков и читателей.

ЯРОСЛАВ ВАВРА
(Чехословакия)

Н. С. ТИХОНОВ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

Первые переводы русской советской поэзии появились в Чехословакии вскоре после Октябрьской революции. Так, в 1921 году Я. Сейферт перевел поэму А. Блока «Двенадцать», а в 1922 году С. К. Нейман — поэму Д. Бедного «Главная улица». В 1925 году Б. Матезиус выпускает свой перевод «Двенадцати» А. Блока и одновременно перевод поэмы В. Маяковского «150 000 000». В 1926 году был издан сборник стихотворений С. Есенина под названием «О России и революции» в переводе Б. Матезиуса и Й. Горы.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что прогрессивные деятели чехословацкой культуры выбирали из советской поэзии произведения с отчетливо выраженным революционным содержанием. И в тех случаях, когда они обращались к творчеству поэтов, отношение которых к революции было сложным и противоречивым, они сосредоточивали свое внимание именно на той части их творчества, в которой во весь голос звучала революционная тема.

В сложной обстановке первых лет буржуазной республики, в период усиливавшейся классовой борьбы, в огне которой родилась Коммунистическая партия Чехословакии, переводы советской поэзии сыграли очень важную роль. Участники рабочих кружков художественной самодеятельности читали их на многочисленных собраниях рабочим и находили в них внимательных и восторженных слушателей. Советская поэзия была для них своего рода послом страны победившей социалистической революции. Она передавала неповторимую атмосферу революционного пафоса и энтузиазма, давала нашим людям правдивую, непосредственную картину жизни, стремлений и проблем молодой советской республики, о которой им приходилось читать столько клеветнических отзывов в отечественной буржуазной печати. Она была неоспоримым доказательством высокого уровня новой революционной культуры. И прежде всего она вдохновляла рабочих Чехословакии на борьбу против собственных господ.

В условиях буржуазной Чехословацкой республики издавать и пропагандировать советскую литературу было нелегко, и пионерам этого благородного дела, к которым принадлежали наши лучшие писатели и переводчики, пришлось преодолевать многочисленные трудности. Только после освобождения нашей родины от фашистской оккупации в 1945 году Советской Армией и, особенно, после решительной победы чехословацких трудящихся над реакцией в феврале 1948 года полностью открылся путь к широкому и систематическому ознакомлению нашей общественности со всеми богатствами советской культуры, в том числе и с творчеством выдающегося советского поэта и прозаика Николая Семеновича Тихонова.

О Тихонове до 1945 года мы знали сравнительно немного. В двух антологиях советской поэзии, изданных в 1932 году в честь 15-й годовщины Октября,[1] появились переводы нескольких стихотворений Н. Тихонова. В первой из них — «Новая русская поэзия. 1910—1930», — редактором которой был известный чешский литературовед и переводчик Б. Матезиус, были опубликованы стихотворения «Над зеленою гимнастеркой», «Потным штыком банку пробил», «Где ты, конь мой, сабля золотая» и «Полюбила меня не любовью». Перевела их М. Марчанова, одна из наших лучших переводчиц русской советской поэзии и особенно поэзии Н. Тихонова. В антологию «Сборник советской революционной поэзии», которая вышла под редакцией И. Вайла, были включены стихотворение «Смерть бойца» и поэма «Сами». Из прозаических произведений Н. Тихонова до войны был опубликован рассказ «Вамбери» в сборнике «Наслаждения и страдания молодости».[2] Количество переводов, действительно, небольшое, но все-таки благодаря тщательному отбору известное представление об основных чертах и тенденциях творчества Н. Тихонова они давали.

Отзывы о творчестве Н. Тихонова в довоенное время были сравнительно редки. В большинстве случаев это короткие, беглые заметки в обзорных работах

---

[1] Nová ruská poezie 1910—1930. Praha, 1932; Sborník sovětské revoluční poezie. Praha, 1932.

[2] Slasti a strasti mládí. Praha, 1937.

lib.pushkinskijdom.ru

по советской литературе и в предисловиях к антологиям советской поэзии. Как правило, в них мы не находим прямой оценки и тем более анализа творчества писателя, это, скорее, лишь информация о нем, сравнение его с писателями других течений и групп. Кроме того, во всех работах довоенного времени развитие советской литературы понималось, согласно преобладавшей линии в советском литературоведении 20-х годов, преимущественно как смена литературных течений и групп. Так, например, И. Вайл в своей статье «Десять лет русской литературы после революции» говорит о каком-то новом натурализме, который «добился того, что дневники и мемуары, раньше принимавшиеся за внелитературные жанры, вдруг стали жанрами литературными. Его (натурализма, — *Я. В.*) влияние распространилось и на поэзию, где он проявился в превосходстве эпики над лирикой, вторжении непоэтичных выражений, образов и языка в литературу». «Поэтами этого второго эпического периода, — продолжает И. Вайл, — являются сегодня Н. Тихонов, Б. Пастернак и И. Сельвинский, глава нового течения конструктивистов».[3] Б. Матезиус в предисловии к антологии «Новая русская поэзия. 1910—1930» писал: «Трезвые и реально мыслящие конструктивисты..., законные наследники акмеистов, замолчавших около 1922 года, оппоненты футуристической гиперболичности, с формальной точки зрения развивали начатое обоими их предшественниками; уделяя внимание главным образом композиции, структуре, конструкции и организации поэтического материала, оказали благотворное влияние на поэта нашего сборника Тихонова...» (стр. 10—11).

Некоторым исключением является предисловие И. Вайла к антологии «Сборник советской революционной поэзии», в котором автор попытался дать краткую характеристику творчества Н. Тихонова. Сначала он повторяет свою мысль о том, что Тихонов принадлежит ко второму периоду русской революционной литературы, когда проза восторжествовала над поэзией и когда начался расцвет литературы «попутчиков». Дальше он пишет: «В его (Тихонова, — *Я. В.*) стихах преобладает эпический элемент над лирическим. Он — автор баллад, его стих не ударный, а скорее классически уравновешенный и простой. Он пишет стихи не о взрывах, не о революционных восстаниях, а скорее стихотворные рассказы. Баллады Тихонова ведут уже к прозаизации русской поэзии и являются в этом отношении мостом к поэзии конструктивистов. Так же, как и произведения попутчиков, он изображает гражданскую войну в исторической перспективе» (стр. 10). В своей оценке творчества Тихонова Вайл явно ограничивается только материалом его баллад. С этой точки зрения его наблюдения более или менее правильны, но в целом эта характеристика является неполной и односторонней.

Более полный обзор творчества Н. Тихонова — не только поэтического, но и прозаического — дан в книге Й. Ирасека «Русская советская литература, 1917—1936». Приведем из нее несколько отрывков:

«Как поэт (Тихонов, — *Я. В.*) прошел школу акмеизма, находился под сильным влиянием Гумилева и Мандельштама, разрушал классическую форму и вкладывал в нее образы гражданской войны. Его первый поэтический сборник „Орда“ отличался значительным антирелигиозным пафосом. Вторая книга — „Брага“. Тут типичны его баллады. Они сжатые, ход действия быстрый; баллада изображает крайний героизм, чувство долга, выходящее иногда за пределы естественного. Некоторые напоминают натуралистические баллады Киплинга, другие — народную поэзию. Драматической пластичностью отличаются почти все баллады.

Однако жанр баллады поэта не удовлетворял. Он выражал и воспевал в балладах мужество, героизм, преданность революции, но форма баллады ему показалась недостаточным средством для изображения действительности... он переходит к иронической манере повествования.

Кроме того, он перестал культивировать балладу и потому, что она ведет к неточности, к романтическому преувеличению или же к чрезмерной патетичности.

Однако он и впредь остался поэтом революции...

Принципиальным проповедником мира он никогда не был... В его существе скорее что-то бунтарское... Поэтому и его герой является человеком твердым и отрицающим бога.

Третья поэтическая книга Тихонова „Поиски героя“ была принята критикой как измена поэта самому себе. Тут поражает ораторская, митинговая, агитационная интонация...

В целом Тихонов не является легким поэтом, особенно для западного читателя. В смысл его стихов надо проникать, медленно их перечитывать, продумывать их; его синтаксис сложен, неточен, ритмически непоследователен, образы иногда неясны. Эпитеты хотя и точны, но необычны, метафоры взяты из непривычных смысловых апперцепций, без объяснений автора они иногда и не понятны. Тихонов, вероятно, учился у Пастернака и Хлебникова.

---

[3] Jiří Weil. Deset let ruské literatury po revoluci. В кн.: Deset let diktatury proletariátu, 1917—1927. Praha, 1927, s. 419.

lib.pushkinskijdom.ru

Иногда он производит впечатление сухости, трезвости, абстрактности, особенно при первом чтении. Воспевание героизма — его постоянная тема. Его герои — обыкновенные люди: лекарь, лудильщик, сапожник...

Тихонов осмеивает... восточную экзотику, отвергает традиционный литературный Восток, как он проявляется у писателей Киплинга, Клоделя, Лоти и других».[4]

Ирасек высказал ряд верных мыслей о творчестве Н. Тихонова (например, о жанре баллады, о творческом своеобразии писателя, о разработке им темы Востока). Однако в целом его обзор страдает абстрактностью, односторонностью суждений и их оторванностью от анализа художественного текста, конкретного творческого пути писателя. Некоторые мнения приводятся без малейшего обоснования или объяснения, иногда мысль, которую можно было бы считать правильной применительно к отдельным произведениям Тихонова, распространяется на его творчество в целом. Необходимо отметить, что книга Ирасека имеет преимущественно компилятивный характер, в ней мало оригинального и самостоятельного, не говоря уже о фактических неточностях.

В общем, в довоенный период состоялось только первое знакомство с творчеством замечательного советского писателя, пока еще очень беглое, поверхностное, одностороннее.

С 1945 года началось систематическое знакомство чехословацких читателей с творчеством писателя, которое вскоре переросло в настоящее признание и искреннюю любовь.

В послевоенный период в Чехословакии вышло отдельными изданиями пять поэтических книг Н. Тихонова,[5] семь прозаических (его «Ленинградские рассказы» были впервые изданы в чешском переводе под названием «Черты советского человека» в Москве в 1944 году)[6] и четыре книги для детей;[7] всего шестнадцать книг общим тиражом свыше 130 000 экземпляров. Кроме того, стихотворения и поэмы Н. Тихонова были включены в десять антологий советской поэзии,[8] а его проза — в два сборника прозаических произведений советских писателей.[9] Вне нашего внимания остались произведения писателя, напечатанные в чехословацкой периодике. Это особая тема, которая пока еще ждет своего исследователя.

Если судить о популярности литературных произведений по количеству их изданий, то наиболее популярным поэтическим произведением Тихонова у нас бесспорно является поэма «Киров с нами», которая печаталась девять раз. Рядом с ней можно поставить стихотворение «Противогаз» (восемь раз). Четыре—шесть раз печатались стихотворения «Перекоп», «Баллада о гвоздях», «Длинный путь», «Женщина в дверях стояла» и поэма «Сами». Из прозы наиболее часто издавались «Ленинградские рассказы». Заметно особое внимание переводчиков к произведениям на военную тему. В этом нет ничего удивительного не только потому, что названные произведения бесспорно принадлежат к лучшим произведениям Тихонова. Народы Чехословакии одними из первых испытали ужасы нацистской оккупации, и наши люди с огромной жадностью читают книги, рассказывающие о героической и победоносной борьбе Советского Союза против фашизма.

Наиболее полным изданием сочинений Н. Тихонова на чешском языке является двухтомник избранных произведений, выпущенный в свет в Праге в 1954 году. Первый том, вышедший под названием «Жизнь под звездами», содержит избранные стихотворения поэта из всех его поэтических книг, начиная с ранней лирики — «Жизнь под звездами» — и кончая сборниками «На Втором всемирном конгрессе мира» и «Два потока». Полнее всех представлены здесь книги «Жизнь под звездами», «Орда», «Тень друга», «Чудесная тревога», «Осенние прогулки» и «Грузинская весна». В особом разделе помещены поэмы «Сами», «Киров с нами», «Слово о 28 гвардейцах» и «Ночь в Смольном». Отбор стихотворений сделан очень тщательно, так что мы можем без преувеличения сказать, что чешский

---

[4] Josef Jirásek. Sovětská literatura ruská 1917—1936. Praha, 1937, s. 159—163.

[5] Kirov jde s námi. Praha, 1945; Písně a balady. Praha, 1946; Kirov je s nami. Bratislava, 1953; Život pod hvězdami. Praha, 1954; Ohnivé roky. Bratislava, 1955.

[6] Tvář sovětského člověka. Moskva, 1944 (Brno, 1945; Olomouc, 1945; Plzeň, 1945); Přítel lidu. Praha, 1945; Všední hrdinové. Praha, 1949; Cesty východu. Praha, 1954; Leningradské povídky. Praha, 1954; Bílý zázrak. Praha, 1960; Křižovatky blesku. Praha, 1967.

[7] Statečný partyzán. Praha, 1951; Chytrý tank. Praha, 1953; Poviedky o Pakistane. Bratislava, 1954; Povídky z Pakistanu. Praha, 1954.

[8] Bránili svou zem. Válečná poezie SSSR. Praha, 1945; Zpěvy země sovětů. Výbor sovětské poezie. Praha, 1945; Sovětští básníci. Výbor z lyriky. Praha, 1946; Ruské básně všemu lidu. Hodonín, 1947; Veršovaná kronika SSSR. Praha, 1947; Dvanáct profilů sovětských básníků. Praha, 1948; Nesmrteľná pieseň. Praha, 1955 (на словацком языке); Poezie sovětské Rusi. I. Praha, 1956; Antológia ruskej poézie XX. storočia. Bratislava, 1957; Kolo inspirace. Praha, 1967.

[9] Komsomolská hlídka. Ze života statečné sovětské mládeže za Vlastenecké války. Praha, 1945; Když umírají koně. Praha, 1970.

lib.pushkinskijdom.ru

читатель получил возможность познакомиться на 302 страницах первого тома избранных произведений с лучшими стихами поэта. Сегодня, когда прошло семнадцать лет с момента издания названной книги, мы можем об этом говорить с еще большим основанием. Подавляющее большинство избранных стихотворений было проверено временем, не потеряв ни в малейшей степени свою свежесть, красоту и действенность.

Двухтомник открывается чешским переводом и автографом стихотворного посвящения чехословацкому читателю, написанного Тихоновым еще во время его пребывания в Праге в мае 1946 года[10] и первоначально предназначенного для первого, довольно уже обширного (130 стр.), сборника избранных стихотворений поэта на чешском языке «Песни и баллады», изданного в Праге в 1946 году под редакцией и с послесловием Б. Матезиуса.

Второй том избранных произведений, названный «Пути Востока», посвящен прозе (356 стр.). В нем помещены циклы рассказов «Военные кони», «Пути Востока», «Ленинградские рассказы», часть «Маленьких рассказов» и «Рассказов о Пакистане». Думается, что он по своему уровню может равняться с первым томом.

Из словацких изданий Тихонова заслуживает особого внимания сборник избранных произведений «Огненные годы», вышедший в свет в 1955 году в Братиславе. Хотя он по объему меньше пражского издания (103 стр.), все же в нем удалось сосредоточить как раз те стихотворения, в которых отражены существенные черты лирики Н. Тихонова и основные этапы его творческого пути.

Темой для самостоятельной большой работы могли бы стать анализ и оценка переводов произведений Н. Тихонова на чешский и словацкий языки. Как известно, восприятие творчества представителя другой национальной литературы зависит в большой мере от качества перевода. В настоящей статье мы ограничимся лишь несколькими замечаниями. Поэзию Тихонова переводили на чешский и словацкий языки пятнадцать переводчиков. На первый взгляд может показаться, что такое большое количество переводчиков не очень выгодно, ведь оно как будто прямо подсказывает мысль о том, что Тихонов пока не нашел «своего» переводчика. Однако более подробное рассмотрение состава этого переводческого коллектива позволяет прийти к другому, более оптимистическому, выводу. Так, названный выше сборник избранных стихотворений и поэм Н. Тихонова «Огненные годы» перевел известный словацкий поэт Милан Лайчак, которому очень хорошо удалось передать на словацком языке своеобразие тихоновского стиха, его образов и ритмов. Подавляющее большинство чешских переводов Тихонова принадлежит М. Марчановой, отличному переводчику с русского. Имена таких переводчиков, как Ян Владислав, И. Валья, З. Беракова, которым принадлежит большое количество переводов произведений Тихонова, являются залогом высококвалифицированной, добросовестной работы, тем более, что они стремились выбрать те произведения советского поэта, которые им были наиболее близки по своему характеру. Например, Ян Владислав перевел бóльшую часть избранных стихотворений из сборника «Чудесная тревога» и все из книги «Осенние прогулки», т. е. преимущественно пейзажную и любовную лирику. Достойное место среди переводчиков поэзии Н. Тихонова занял известный культурный и политический деятель, блестящий переводчик В. В. Маяковского, Иржи Тауфер. Ему принадлежат переводы поэмы «Киров с нами» и стихотворения «Противогаз».

Большинство прозаических произведений Н. Тихонова перевел на чешский язык Ярослав Шанда, редактор нескольких тихоновских изданий (включая двухтомник 1954 года), автор ряда послесловий и газетных статей о творчестве этого писателя. Из других переводчиков прозы заслуживают особого внимания М. Кеглерова, автор чешского перевода «Ленинградских рассказов», М. Личкова, которая перевела «Рассказы о Пакистане» на словацкий язык, и М. Загейска, переводчица того же цикла на чешский язык.

---

[10] Чехословацкому читателю

Стихи, как море, движутся в прибое,
Сменяясь в ритмах, плача и трубя,
Мои стихи, они перед тобою,
И сердце их открыто для тебя.

И в этот май, особо животворный
Под небом братства я особо рад,
Что ты поймешь мой голос стихотворный
Читатель, друг, чехословацкий брат.

И мастеру хочу сказать спасибо,
От всей души за братские труды,
Что заново обтесывал, как глыбы
Застывших волн, — моих стихов ряды!

lib.pushkinskijdom.ru

Первым нашим литературным историком и критиком, который широко, всесторонне и оригинально охарактеризовал творчество Н. Тихонова, был Богумил Матезиус. В своих лекциях по советской литературе, которые он читал как первый профессор советской литературы на философском факультете Карлова университета в Праге с 1945 по 1949 год, он уделил поэту большое внимание и сумел очень верно раскрыть своеобразие его творчества и его место в советской и мировой литературе. Жаль, что преждевременная смерть помешала ему написать свою историю советской литературы и мы можем сегодня пользоваться только записями его студентов.[11]

Одной из примечательных черт его лекций по советской литературе (и его работ вообще) было непрестанное стремление видеть советскую литературу в ее взаимоотношениях и параллелях с явлениями мировой и нашей литературы. Это проявилось и в характеристике Н. Тихонова: «Трудно определить генеалогию этого поэта в литературе русской, трудно найти его литературные параллели в литературе мировой. Тихонов... автор большой оригинальности, самобытности, выделяющийся из узких рамок общепринятого деления на группы и генерации, хотя он был членом группы прозаиков „Серапионовы братья“, хотя кое-что из его поэтического реквизитного снаряжения напоминает акмеистов. Это поэт горький и трезвый, мужеством и суховатостью веет от его стихов, особенно первых. Драматическую судьбу своей трудовой страны он прожил на сто процентов... Если искать поэтические параллели к этому писателю, их, кажется, можно найти в шотландском балладнике конца XVIII века Роберте Бернсе, который, по собственному признанию Тихонова, ему близок своим пониманием балладного стиля и пользованием разговорным языком, языком с нервами и мускулами. Кое-что похожее на Тихонова нашлось бы и у прозаика Брета Гарта (2-я половина XIX в.); несмотря на значительные идеологические различия он напомнит, особенно в суровом, мужественном овладении темой, английского поэта Киплинга, и, может быть, еще больше Джека Лондона. Из наших поэтов он близок к Неруде своей горьковатой эротикой».

Думается, что выводы Матезиуса и сегодня выгодно отличаются от некоторых необоснованных и скороспелых параллелей тем, что самобытность писателя не теряется в многочисленных влияниях, что для подтверждения отдельных мыслей приводятся конкретные аргументы и, наконец, тем, что Матезиус строго отличает идеологию от простых художественных приемов.

Лаконично и точно наметил Матезиус характерные черты творчества Н. Тихонова, особенности его стиля и стиха, основные тематические линии и перспективы его дальнейшего творческого развития:

«Этими двумя книгами («Орда», «Брага», — *Я. В.*) ... он сразу обратил на себя внимание. Они представляют первые лирические произведения Тихонова, говорящие о том, что появился сложный поэт, пользующийся простыми, несложными, но острыми и неожиданными сжатыми образами, немузыкальными, немелодичными стихами. Но уже здесь прорывается его тон большого жизненного энтузиазма и бурной жизненной радости, его влечение к далям, его тяготение к экзотическим темам... В „Орде“ и „Браге“ он создает свой творческий облик, не меняющийся существенно в дальнейших поэтических и прозаических сборниках:

Жизнь учила веслом и винтовкой...

Тихонов — поэт трезвой ритмики, цельной и крепко закрытой песенной или балладной композиции, поразительных, ударных образов, сурово и оригинально поставленных рядом без взаимной связи, его язык обладает реальностью и жизненностью. Это поэт не литературный, не бумажный...

Какова была — коротко — тематическая шкала Тихонова? Ранние темы лирической автостилизации (стихотворение «Огонь, веревка, пуля и топор»), темы мужественной и суровой любовной лирики («Ты мне нравишься больше собаки») он чередует с поэтическими образами Сибири, Туркестана и Кавказа, с военными темами («Перекоп», «Баллада о гвоздях», «Песня об отпускном солдате», «В опере в Риге») и с намеками на политические темы («Ворота Гаудана», «Ципандали», «Противогаз»).

...в 1941 г. пишет насыщенную лиризмом агитационную песню о защитниках Ленинграда, патетическое и действенное воззвание к борьбе и героизму „Киров с нами“, в марте 1942 г. создает эпос об обороне Москвы — „Слово о 28 гвардейцах“».

Характеристику творчества Н. Тихонова мы находим и в послесловии Б. Матезиуса к сборнику избранных стихотворений поэта, изданному под названием «Песни и баллады» в 1946 году в Праге. Тем самым мы получаем возможность сравнить подлинный текст Матезиуса с записями его лекций, сделанными студентами. Есть некоторые интересные дополнения и уточнения. Когда перечисляются

---

[11] B. Mathesius. Přehled sovětské literatury (podle zápisu posluchačů z let 1945—1949). Praha, 1962, s. 90—93.

lib.pushkinskijdom.ru

возможные параллели с другими писателями (Бернсом, Гартом, Киплингом, Лондоном, Нерудой), то еще более четко определяются отличительные качества Тихонова как писателя советского, социалистического: «Не трудная жизнь, авантюристская молодость, опыт путешествий и жизненной борьбы — все это в большей или меньшей степени выпало на долю большинства из приведенных авторов, — но... переживания активного участника великой революции, гражданской войны и двух мировых войн выковали из индивидуалиста авантюристского склада соратника в великом сражении эпохи, соучастника в великой драме его „суровой, трудовой" страны».

Интересна попытка охарактеризовать творческий путь Тихонова при помощи цитат и парафраз из его стихотворений: «Праздничный, веселый ребенок, бесноватый от марсианской жажды жить, который разошелся с небом и породнился с землей, который хотел стать простым, спокойным и ловким, как гвоздь, попал в эпоху, когда огонь, веревка, пуля и топор шли с ним как верные слуги, когда неправда с ним ела и пила, когда дети уже не пугались мертвецов, потому что их видели слишком много, и

Тогда впервые выучились мы
Словам прекрасным, горьким и жестоким».

О стихах и рассказах Тихонова замечается, что они «пахнут полынью».

Параллель, особенно близкую сердцу чешского читателя, нашел Матезиус для заключительной части послесловия: «...Тихонов является поэтом трезвым и горьким. Он не сдается, его надо брать. Поверхностный читатель здесь прогорит. Но такова уж судьба целомудренных и мужественных поэтов. Они имеют привкус того вина, которое пил Карл IV с Бушеком из Вильгартиц».[12]

К творчеству Тихонова Матезиус обращается также в юбилейной статье «30 лет русской советской литературы» и в послесловии к антологии «Двенадцать портретов советских поэтов».[13] В них он говорит о Тихонове как о поэте «глубокого дыхания, сурового, мужественно прямого взгляда на мир, авторе лаконичных, сжатых стихов, иногда с балладной интонацией».

Б. Матезиус, хотя и не переводил стихотворений Тихонова, уделял его творчеству исключительное внимание, говорил о нем с большой любовью и признательностью. В значительной степени благодаря ему Тихонов считается в Чехословакии одним из лучших советских поэтов.[14] В ряде последующих работ о Тихонове отразились наиболее характерные оценки и наблюдения Б. Матезиуса.

Отзывы о творчестве Н. Тихонова мы встречаем в послевоенное время постоянно, в самых разнообразных изданиях. О нем пишут наши русисты в своих книгах по истории русской советской литературы, в литературно-теоретических работах и учебниках. В ряде чешских и словацких изданий его произведений мы находим послесловия с обзором жизни и творчества писателя (их автором чаще всего является Я. Шанда, переводчик его прозы). Информацию о Тихонове мы можем получить и в некоторых антологиях советской литературы и советской поэзии, которые сопровождаются медальонами авторов, туда включенных,[15] или в словарях советских писателей. В чехословацких газетах и журналах публиковались юбилейные статьи к 60-летию и 70-летию Н. Тихонова,[16] рецензии на его произведения[17] и его выступления или отрывки из выступлений на съездах и пленумах Союза советских писателей.[18] Надо отметить, что основную работу по разысканию журнальных и газетных отзывов о Тихонове, особенно в областной и районной печати, предстоит еще сделать.

Все критические отзывы послевоенного периода имеют ряд общих черт. Тихонов оценивается как один из виднейших, популярнейших советских писателей,

---

[12] См.: Ян Неруда. Баллада о Карле IV. В кн.: Антология чешской поэзии XIX—XX веков в трех томах, т. 1. М., 1959, стр. 464—466.

[13] 30 let ruské literatury sovětské. Praha, 1947, s. 14; Dvanáct profilů sovětských básníků. Praha, 1948, s. 122.

[14] См. об этом: Jiří F. Franěk. Bohumil Mathesius. Praha, 1963, s. 101.

[15] Výbor z ruské literatury klasické a moderní. Praha, 1967; Poezie sovětské Rusi, I, II. Praha, 1956.

[16] Например: I. Skála. Mužný hlas. K šedesátinám Nikolaje Tichonova. «Rudé právo», 4.12.1956; J. Šanda. Statečný a spravedlivý (K 60. výročí narození ruského spisovatele Nikolaje Tichonova). «Literární noviny», 1956, 5, s. 8; —k—. Básník Tichonov sedmdesátiletý. «Rudé právo», 4.12.1966; MO. Sedmdesátka básníkova. «Literární noviny», 10.12.1966; dk. Tichonovovo místo v sovětské literatuře. «Družba» XI, 1966, s. 504—507.

[17] Например: vbk. Výbor z povídek Nikolaje Tichonova. «Práce», 8. 5. 1967; M. Zahrádka. Dvě povídkové knížky. «Rudé právo», 5. 8. 1967.

[18] Например: N. Tichonov. Současná světová pokroková literatura. «Literární noviny», 1955, 2, s. 4; N. Tichonov o otázkách literatury. «Rudé právo», 29.1.1965; č. V mene človeka. «Práca», 29.1.1965; Ján Šebo. Literatúra veľkej epochy. «Pravda», 2.2.1965.

lib.pushkinskijdom.ru

как один из зачинателей русской советской поэзии. Когда характеризуется его творчество, чаще всего встречаются определения: мужество, трезвость, простота, революционная романтика, сжатость, твердость, острота, угловатость и суровость стиха, строгость балладной формы. В качестве основных тематических линий выдвигаются: героизм революционной борьбы и верность воинскому долгу, борьба колониальных народов против угнетения и эксплуатации и строительство новой свободной жизни на Кавказе и в советской Средней Азии, тема природы и путевые впечатления. Наиболее высоко в творчестве Тихонова ставится его ранний («Орда», «Брага») и военный период («Киров с нами», «Ленинградские рассказы»). Из послевоенной поэзии особенно ценится книга «Грузинская весна». Творческие искания и заблуждения писателя в период работы над сборником «Поиски героя» и поэмами «Лицом к лицу» и «Выра» объясняются, как правило, только при помощи известной цитаты из автобиографии Тихонова. Отмечается его близость к Лермонтову. Подчеркивается, что Тихонов разорвал лживый экзотический покров, которым буржуазные писатели пытались прикрыть нищету, голод и жестокую эксплуатацию народов Востока. Очень положительно оценивается послевоенная общественная деятельность Тихонова.

Разногласия проявляются в определении характера поэзии Н. Тихонова. И. Вайл в своих довоенных работах рассматривает ее как пример победы эпического начала над лирическим. Большинство авторов послевоенных статей различает довольно четко эпику (баллады и поэмы) и лирику (остальные стихотворения). Лишь в очень немногих работах говорится, что Тихонов по существу лирик (Шанда). Думается, что эти разногласия можно объяснить, во-первых, общей неясностью вопроса о лирическом и эпическом началах в поэзии, в особенности вопроса о так называемой сюжетной лирике, специфике лирического сюжета, во-вторых, тем, что понятие «лирика» в советский период значительно обогатилось, расширилось, демократизировалось, в-третьих, специфической ситуацией чешской поэзии XX века, в которой, по существу, нет эпики, и, в-четвертых, степенью знакомства с творчеством Н. Тихонова (довоенное и послевоенное время). Примечательна в этом смысле точка зрения Б. Матезиуса. Этот тонкий знаток поэзии считает Тихонова как автора «Орды» и «Браги» и как автора поэмы «Киров с нами» лириком. Только поэму «Слово о 28 гвардейцах» он определяет как эпос.

Остановимся еще на высказываниях отдельных исследователей, представляющих определенный интерес.

З. Матгаузер в своей книге о послевоенной советской поэзии критикует поэтические путевые дневники разных авторов, созданные в 1945—1948 годах, за их пассивную описательность. На их фоне, по его мнению, выгодно выделяется книга Н. Тихонова «Стихи о Югославии».[19]

В комментариях к чешскому изданию академической «Истории русской советской литературы» (выпущенной ИМЛИ им. М. Горького) высказывается довольно спорная мысль о том, что статью о Тихонове следовало бы поместить в первом томе, ибо его последующее творчество, считает комментатор, является лишь продолжением и развитием завоеваний начального периода.[20]

Уже сорок лет прошло со времени первого знакомства чехословацкой общественности с творчеством Н. Тихонова. Было сделано много хорошей, полезной работы. Книги его лучших произведений на чешском и словацком языках стали неотъемлемой частью чешской и словацкой культуры. Выражаем уверенность, что предстоящий юбилей замечательного советского писателя окажется для наших издательств импульсом к устранению пробелов, возникших в последнее время, и что в скором времени будет издана его новая книга «Шесть колонн», завоевавшая уже в Советском Союзе большую популярность. Непрерывное обновление, непрерывная жизнь тихоновских книг у нас — это станет, как нам думается, нашим подарком к юбилею этого вечно молодого поэта и бойца.

---

[19] См.: Zdeněk Mathauser. Spirála poezie. Praha, 1967, s. 33—34.
[20] См.: Dějiny ruské literatury sovětské, 3. Praha, 1965, s. 537—539.



lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ГДЕ РОДИЛСЯ ПОЛЕЖАЕВ?

В Краткой литературной энциклопедии (т. 5, стр. 838) сказано, что А. И. Полежаев родился в 1804 (по другим данным — в 1805) году в селе Покрышкино Инсарского уезда Пензенской губернии, а в Большой советской энциклопедии (т. 33, стр. 514) — в селе Рузаевке Пензенской губернии (ныне Ромодановского района Мордовской АССР).

Ни то, ни другое не соответствует действительности.

Согласно данным Мордовского республиканского архива[1] А. И. Полежаев родился в 1804 году (никакие другие данные о годе его рождения документами не подтверждаются) в селе Рузаевке Инсарского уезда Пензенской губернии (по административному делению тех лет). Позднее вокруг большой узловой станции Рузаевка Куйбышевской железной дороги разросся город, ставший одним из районных центров образовавшейся в годы советской власти Мордовской АССР. Село Рузаевка, где родился А. И. Полежаев, слилось с этим городом.

В той и другой энциклопедии допущена не просто путаница в географических названиях, как это может показаться читателю, не знакомому с административным делением Мордовии, а грубая ошибка фактического характера.

Рузаевский и Инсарский районы расположены рядом, и во времена Полежаева с. Рузаевка входило в состав Инсарского уезда. Оба района находятся на юге Мордовской АССР и граничат с Пензенской областью. Ромодановский район, куда входит с. Покрышкино, находится на севере республики и граничит с Горьковской областью. Ранее та часть Ромодановского района, где находится Покрышкино, была северной окраиной Саранского уезда. Следовательно, Покрышкино никак не могло быть Инсарского уезда, как то утверждается в Краткой литературной энциклопедии, а Рузаевка не может входить в состав Ромодановского района, как сказано в Большой советской энциклопедии.

Ошибка, видимо, объясняется тем, что авторы обеих статей в энциклопедиях место рождения поэта перепутали с местом, где он провел часть своего детства. Вот как в действительности обстояло дело.

А. И. Полежаев родился, как уже сказано выше, в селе Рузаевке, в имении отца, помещика Струйского, от крепостной крестьянки Аграфены Ивановны Федоровой. После рождения «незаконного» сына мать Полежаева была обвенчана с саранским мещанином Полежаевым, который вскоре пропал без вести. Аграфена Ивановна вместе с малолетним сыном переехала в село Покрышкино — одно из многочисленных имений Струйских в Мордовии. Там она вскоре умерла. Мальчик остался жить в этом имении вместе с детьми лакеев помещика.

В последующих изданиях той и другой энциклопедии необходимо сделать соответствующие исправления.

Н. И. Шолохов

ВЕНГЕРСКАЯ ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ГАЗЕТА О РУССКИХ ПИСАТЕЛЯХ

В 1968 году во всем мире отмечалось 150-летие со дня рождения И. С. Тургенева. Он был одним из тех классиков русской литературы, которые в течение ряда десятилетий прошлого века оказывали большое влияние на творчество венгерских писателей (Пал Дюлаи, Янош Арань, Ласло Арань, Дюла Ревицкий, Элек Гожду, Эден Иванн, Иштван Петелеи, Жигмонд Юшт, Дюла Круди). Изобра-

[1] См. книги И. Д. Воронина: 1) А. И. Полежаев. Жизнь и творчество. Саранск, 1954; 2) А. И. Полежаев. Критико-биографический очерк. М., 1954; 3) Достопримечательности Мордовии. Мордовское книжное издательство, Саранск, 1967.

lib.pushkinskijdom.ru

жаемая Тургеневым эпоха, душевный склад героев и стиль его произведений были особенно близки венгерским читателям как раз в период после соглашения с Австрией (1867 год). Наибольший отклик вызывали романы Тургенева, так как в них нашли отражение проблемы русской действительности, которые были характерны и для Венгрии.

Первые произведения Тургенева появились на страницах венгерских журналов и газет уже в 50-е годы прошлого столетия. После же смерти писателя венгерская печать отмечала, что почти все, что им создано, переведено на венгерский язык. Подобное высказывание свидетельствует об исключительной популярности Тургенева в Венгрии. Его называли «королем русской прозы», «поэтом женщин», «основателем русского нигилизма», «духовным послом» русского народа. Произведения Тургенева читались многими его венгерскими современниками. Встретиться же лично с писателем, беседовать с ним удалось лишь немногим.

Одним из этих немногих оказался представитель города Печ Йожеф Энгель. Изучая отклики на русскую литературу в провинциальной газете «Pécsi Napló», я нашел его воспоминания, которые, на мой взгляд, заслуживают внимания.

Йожеф Энгель был королевским советником, имел собственное предприятие в городе Печ на улице Ракоци, которым энергично управлял даже в 74-летнем возрасте. Это был достаточно культурный человек для своего времени. Он окончил экономическое училище в Вене, несколько семестров проучился в Венском университете. Увлекался музыкой и литературой. Дружил с Вагнером, Листом, Рубинштейном и Голдмарком. Любил путешествовать — объездил Германию, Францию и Италию. Пробовал свои силы в литературе: под псевдонимом писал драмы на немецком языке, а первая его статья вышла в Вене в 1865 году.

Встреча Йожефа Энгеля с И. С. Тургеневым произошла в июле 1873 года в Карлсбаде. И. С. Тургенев приехал в Вену посмотреть первую всемирную выставку, но всю выставку осмотреть ему не удалось, так как он вывихнул себе ногу и поехал лечиться в Карлсбад. Там же в это время был и Йожеф Энгель.

Йожеф Энгель уже до встречи с писателем был знаком с некоторыми его романами и повестями. В статье «Кто еще разговаривал с Иваном Тургеневым», напечатанной в газете «Pécsi Napló» 26 июня 1926 года, указывается, что и в Карлсбаде Энгель читал произведения Тургенева.

«В сосновом лесу в Карлсбаде углубился я в чтение романа „Отцы и дети". Вдруг громадная фигура прошла мимо меня — с длинными, белыми волосами, с белой бородой, как снег. Это был Тургенев. Проблемы, затронутые в романе, живо волновали молодой ум, и, подумав немножко, я обратился к нему с письмом»

Йожеф Энгель получил следующий ответ на немецком языке:

«Herrn Joseph Engel Wohlgeboren

Carlsbad im Preussischen Hof 3-te Stock
Carlsbad. König v. England

Montag d. 21 Juli 73. 6 Uhr Abend.

Mein Herr! Ich wohne nicht mehr in Österreichischen Hof und bekomme erst jetzt Ihren Brief. Wenn Sie die Mühe geben wollen, übermorgen (Mittwoch) gegen 11 Uhr zu mir zu kommen, so wird es mich freuen, Ihre Bekanntschaft zu machen. — Empfangen Sie die Versicherung meiner Hochachtung.

Iwan Turgeniew»[1]

Почти два часа провел Йожеф Энгель в обществе И. С. Тургенева. Говорили о многом. Сам автор вспоминает следующее: «Я еще помню, что он (т. е. Турге-

[1] *Перевод:*

«Его благородию господину Йозефу Энгелю

Карлсбад, в Прусском подворье, 3-й этаж
Карлсбад, „Король Англии"

Понедельник, 21 июля 73 г‹ода› 6 часов вечера.

Милостивый государь! Я больше не живу в Австрийском подворье и только теперь получил Ваше письмо. Если Вы соблаговолите посетить меня послезавтра (в среду) около 11 часов, то буду рад познакомиться с Вами. — Примите уверение в моем глубоком уважении.

Иван Тургенев»

Изучая последние тома полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева в двадцати восьми томах, полученные недавно нашими библиотеками, я пришел к выводу, что это письмо Тургенева до сих пор считалось неизвестным. Нетрудно определить его точное место среди писем Тургенева, включенных в 10-й том издания. Ввиду того, что письмо датировано 21-м июля 1873 года, его надо поместить между двумя письмами И. С. Тургенева к А. Ф. Онегину (стр. 125—126), т. е. между письмом № 3156 от 15 июля и № 3157 от 23 июля.

lib.pushkinskijdom.ru

нев, — *Л. Х.*) высоко оценил произведения Йокаи, но возражал против некоторых их композиционных особенностей. Но после того, как я ему объяснил, что Йокаи не только пишет романы, но работает редактором и главным сотрудником в одной большой политической газете, редактором одного юмористического журнала и, кроме этого, является депутатом парламента, Тургенев понял и простил те отрицательные черты композиционного мастерства Йокаи, против которых он вначале возражал... Я не забыл одно из его характерных замечаний. Когда наступила пора обедать и я прощался с ним, он заметил: „Я не люблю прочных знакомств и предпочитаю им подобные встречи, которые приносят несколько приятных часов“».

Спустя более чем 50 лет, в 1926 году, Йожеф Энгель хорошо помнил встречу с Тургеневым. Из его воспоминаний видно, что он хорошо знал и высоко ценил произведения русского писателя, считал его духовным руководителем борцов против «русского рабства», т. е. крепостничества. По мнению Йожефа Энгеля, именно под влиянием «Записок охотника» царь издал указ об отмене крепостного права в России, хотя, как известно, это не соответствует действительности.

Йожеф Энгель связывал имя И. С. Тургенева с понятием «нигилист», а роман «Отцы и дети» причислял к тому типу произведений, в которых давалась характеристика нигилизма как социального явления.

* * *

28 марта 1968 года весь мир отмечал столетие со дня рождения Алексея Максимовича Горького. Эта годовщина оказалась значительным событием и для Венгрии, так как произведения М. Горького уже более 70 лет пользуются огромной популярностью у венгерских читателей и любителей театра.

Пьеса Горького «На дне» была впервые поставлена в Венгрии уже в 1903 году, а лучшие его произведения были переведены на венгерский язык еще до освобождения Венгрии. Известно, что Горького связывала искренняя дружба с рядом выдающихся венгерских литераторов 20—30-х годов (Оскар Геллерт, Деже Костолани). Не случайно Алексей Максимович сразу же после провозглашения Венгерской Советской Республики в 1919 году послал горячий дружеский привет венгерскому народу.

Взаимовлияние русской, советской и венгерской литературы уже подвергалось рассмотрению в работах венгерских ученых, но тем не менее все время открываются новые факты, освещающие историю литературных связей между двумя народами. Вышедшая в свет в 1964 году книга Белы Лендьела «Советская литература в Венгрии. 1919—1944» также не охватывает весь материал, связанный с этой темой. Так, вне поля зрения исследователя остались некоторые провинциальные газеты 20-х и 30-х годов, хотя ряд статей в них заслуживает внимания.

Мне удалось найти на страницах «независимой политической газеты» «Pécsi Napló» несколько интересных материалов, свидетельствующих о популярности М. Горького в Венгрии уже в 30-е годы. Среди них хочется выделить некролог писателя, напечатанный этой газетой 20 июня 1936 года, т. е. спустя два дня после его смерти. Автор некролога неизвестен, но, по-видимому, он хорошо знал чуть не все произведения М. Горького.

В начале некролога говорится о том, как автору удалось познакомиться с романом Горького «Мать». Ему было 12 лет, когда он в городе Печ на улице Кирая в витрине книжной лавки увидел книгу, на обложке которой была нарисована женщина с седой головой, окруженная солдатами. Далее автор вспоминает: «Книга стоила 1 крону 90 филлеров; три недели собирал я деньги, потом вошел в лавку и с радостью купил ее. Этот горьковский роман лег в основу моей библиотеки. „Мать“ была первым романом в моей жизни; мне было 12 лет, и тогда я начал увлекаться Горьким. Многого я не понимал у него, но его слова вошли в мою кровь, и когда я читал историю отважной забастовки, по ночам снились мне русские города, по улицам которых под знаменами маршируют кричащие люди с блестящими глазами, т. е. действующие лица романов Горького». «Роман „Мать“ произвел на меня большое впечатление, — пишет автор некролога. — Может быть, в то время я купил эту книгу из-за ее обложки, но с тех пор я ее много раз перечитывал и, кроме нее, часто берусь за „Детство“, „Дело Артамоновых“, „Мещан“, „Фому Гордеева“ и другие романы Горького».

В некрологе неправильно указана дата смерти писателя: 19 июня вместо 18-го. Но эта маленькая ошибка, на мой взгляд, нисколько не уменьшает значение найденного документа. Наряду с другими венгерскими некрологами Горького (Бела М. Погань, Золтан Фабри) статья в газете города Печ правильно оценивает творчество Горького и его человеческие достоинства: «Вчера умер... величайший русский писатель... Трудно поверить, что его больше нет, что он отправился по тому пути, на котором начнется его бессмертие. Его гроб опустят в землю, в черную русскую землю, за которую он боролся смелым и громозвучным словом».

ЛАЙОШ ХАЙЗЕР
(Венгрия)

lib.pushkinskijdom.ru

ОБ ОДНОЙ НЕТОЧНОСТИ В ТЕКСТЕ ВТОРОЙ СТАТЬИ БЕЛИНСКОГО О ПУШКИНЕ

Известно, что в журнальном тексте второй статьи пушкинского цикла, опубликованной в «Отечественных записках» за 1843 год (т. XXX, сентябрь, отд. V, стр. 1—60), имелось немало типографских и иных погрешностей. Некоторые из них Белинский обнаружил по выходе номера из печати и собственноручно внес соответствующие исправления в свой экземпляр. Так, в фразе: «...для нас, нравственная чистота и невинность женщины — в ее сердце, полноте любви, в ее душе, полной возвышенных мыслей...» (стр. 25) — слово «полноте» заменено на «полном». В другой фразе: «Образ Прометея, во всем колоссальном величии, в каком передала его нам фантазия Греков, явился вновь в типическом образе Байрона» (стр. 26) — слово «типическом» переделано на «титаническом».[1]

По нашему предположению, в первопечатном тексте второй статьи пушкинского цикла содержится еще одна неточность, не отмеченная Белинским и повторяющаяся во всех изданиях сочинений Белинского, включая академическое, и во всех отдельных изданиях его статей о Пушкине.

Мы имеем в виду следующую фразу: «Что же касается до Жуковского, — он является в ней совершенно учеником Карамзина...».[2] Здесь прежде всего неясен смысл словосочетания «в ней», поскольку в первой части цитированной фразы отсутствует поясняющее существительное женского рода единственного числа, т. е. непонятно, в чем же именно Жуковский является «совершенно учеником Карамзина». Судя по контексту, здесь явно недостает слова «прозы», т. е. весь отрывок нужно читать: «Что же касается до прозы Жуковского, — он является в ней совершенно учеником Карамзина». Приведем доказательства в пользу нашего предположения.

Несколькими строками выше цитированной фразы Белинский разграничил две стороны литературной деятельности Жуковского: во-первых, как поэта-переводчика и, во-вторых, как автора оригинальных стихотворений, оригинальных и переводных произведений в прозе; Белинский подчеркивает в первом случае новаторство, самобытность Жуковского, во втором — его зависимость от Карамзина. Сказав, что «венец поэзии Жуковского составляют его переводы и заимствования из немецких и английских поэтов: в этом он самобытен, как единственный глава и представитель своей собственной школы», Белинский продолжает: «Но у Жуковского есть и оригинальные произведения, особенно патриотические пьесы и послания; сверх того, он был знаменит еще как отличный писатель и переводчик в прозе. И вот с этой-то стороны он является писателем, совершенно подчиненным влиянию Карамзина, во многих отношениях даже учеником его».

После рассуждения об оригинальных стихотворениях Жуковского, которые «по языку... гораздо выше стихотворений Карамзина и Дмитриева», а по духу и направлению соответствуют «карамзинскому взгляду на поэзию вообще», Белинскому, естественно, следовало бы перейти к анализу деятельности Жуковского как «писателя и переводчика в прозе (т. е. как автора оригинальных и переводных произведений в прозе).

Он так и поступает. Словами «Что же касается до...» начинается разговор о Жуковском-прозаике, который, кстати сказать, ведется в намеченной выше последовательности: сначала речь идет о «критических разборах» и «статьях» (т. е. вообще произведениях в прозе)[3] Жуковского, а потом о его «переводных статьях в прозе». Приведем полностью суждение Белинского: «Что же касается до Жуковского, — он является в ней совершенно учеником Карамзина, и если в отношении к стилистике ученик подвинулся дальше учителя, то взгляд на предметы, склад

---

[1] См.: «Литературное наследство», т. 55, 1948, стр. 535. Три исправления, сделанные Белинским (на стр. 23, 45 и 59 журнального текста), учтены в VII томе академического издания полного собрания сочинений Белинского (Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 162, 195, 219). Две приведенные выше правки Белинского (на стр. 25 и 26 журнального текста) почему-то не нашли отражения в VII томе академического издания (стр. 164 и 165). А они вполне оправданы: в первом случае восстанавливается конструкция с двумя дополнениями, имеющими при себе одинаковые определения («в ее сердце, полном...», «в ее душе, полной...»); во втором случае сопоставляются сходные (по степени грандиозности) понятия, поэтому равнозначным «колоссальному величию» будет, конечно, «титанический», а не «типический» — ср. в пятой статье Белинского о Пушкине: «В поэзии Байрона прежде всего обоймет вашу душу ужасом удивления колоссальная личность поэта, титаническая смелость и гордость его чувств и мыслей» (VII, 318).

[2] «Отечественные записки», 1843, т. XXX, сентябрь, отд. V, стр. 8. См. также: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 141.

[3] Белинский, как и его современники, зачастую «статьей» называл все виды публикаций в периодических изданиях (в том числе и художественные произведения).

lib.pushkinskijdom.ru

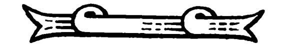
ума, характер слога и языка — все это чисто карамзинское. Чтоб убедиться в этом, стоит только прочесть критические разборы Жуковского сатир Кантемира и басен Крылова; статьи его: „Марьина роща", „Три сестры", „Кто истинно добрый и счастливый человек", „Писатель в обществе" и проч. Выбор переводных статей в прозе у Жуковского тоже отличается совершенно карамзинским духом, несмотря на то, что многие статьи переведены с немецкого».[4]

Следовательно, отсутствие в журнальной публикации слова «прозы» в предложении «Что же касается до прозы Жуковского» является случайной ошибкой в рукописи или наборе, не замеченной в свое время ни Белинским, ни корректором. Поэтому, на наш взгляд, в последующих переизданиях статей Белинского о Пушкине целесообразно вводить в текст слово «прозы» в редакционных (т. е. угловых) скобках: это поможет правильному прочтению и пониманию цитированного выше отрывка.

В. Г. БЕРЕЗИНА

---

[4] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 141—142.



lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. А. КОВАЛЕВ

ЭВОЛЮЦИЯ ЧЕШСКОЙ РУСИСТИКИ

1

Чехословацкая русистика имеет давнюю историю и в настоящее время, пожалуй, представляет наиболее развитую и богатую область зарубежной русистики. Она зародилась еще в XIX веке, когда зрели идеи славянской общности и чехам и словакам открылись богатства классического искусства братского русского народа. Жадный интерес и симпатии чехов и словаков к жизни и культуре России особенно возросли в XX веке, когда народы нашей страны в гигантских социальных битвах 1905 и 1917 годов подготовили и осуществили социалистическую революцию.

В 1918 году возникло на развалинах потерпевшей поражение Австро-Венгрии самостоятельное буржуазное государство Чехословакия. Оно, однако, отнюдь не содействовало сближению страны с Советской Россией. Используя чехословацкий корпус, силы реакции пытались помешать утверждению советской власти на Волге и в Сибири, действуя в полной гармонии с интервентами. Но лучшие люди Чехословакии противодействовали реакционному курсу правительства Масарика; возникшая вскоре после Октября коммунистическая партия Чехословакии давала систематическую информацию о жизни Страны Советов и выступила пропагандистом литературы и искусства нового мира. Именно на страницах коммунистической печати в 20-е годы нужно искать истоки передовой чешской русистики последних десятилетий. Особенно много русских литературных материалов (переводы с русского, критико-информационные статьи) появилось в газете «Rudé právo». Эти материалы изучены М. Заградкой.[1] Ученый делает вывод, что преобладающая «русская советская ориентация» в литературной рубрике газеты компартии Чехословакии была «необходимым условием нормального развития» национальной литературы и, в частности, одним из существенных факторов формирования «чешского левого искусства».[2] Обширные материалы о многочисленных чешских и словацких переводах советских писателей и громадном влиянии их творчества на развитие чешской литературы 20—30-х годов приведены также в статье В. Д. Савицкого «Советская литература в Чехословакии (1918—1938)».[3]

В последние годы в работах чехословацких критиков не раз подчеркивалось, что советская литература воспринимается в Чехословакии в свете своей собственной национальной культурной традиции. Против этого ничего возразить нельзя, — как же иначе? Все дело в том, как понимается эта культурная традиция, с какими явлениями связывается представление о поступательном развитии национальной культуры. Ведь культура прошлого неоднородна, в ней отчетливо видны различные преемственные культурные тенденции, связанные с различными классами и социальными группами. Одна представляет буржуазную и мещанскую идеологию, другая — народно-демократическую и пролетарскую. Последняя представлена в истории Чехословакии крупными культурными силами. В 20—30-е годы принципы демократической и социалистической культуры утверждались в критико-публицистической деятельности Ст. К. Неймана, З. Неедлы, Б. Ваплавека, Ю. Фучика,

---

[1] См.: «Československá rusistika», 1968, № 5, s. 272—277. Кроме того, см. брошюру: Miroslav Zahrádka. Ruská a sovětská literatura v kulturní rubrice «Rudého práva» v dvacátých letech. «Profil», Ostrava, 1970.

[2] Miroslav Zahrádka. Ruská a sovětská literatura..., s. 25.

[3] «Ученые записки ЛГУ», № 184, серия филологических наук, вып. 22, 1955. В 1967 году Государственная библиотека Чехословакии издала библиографию «Советский Союз в печати Чехословакии. 1936—1941» (Jaroslav Vávra. Sovětský Svaz v písemnictví Československa. 1936—1941. «Svět Sovětů», Praha, 1967), полезное в целом издание; жаль, что автор книги не миновал писаний реакционных авторов — коллаборационистов послемюнхенской поры и белоэмигрантов.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Штолла и других, в художественном творчестве П. Илемницкого, И. Ольбрахта, Я. Гашека, К. Чапека, В. Незвала, М. Майеровой и многих других.[4]

Наряду с этой традицией в Чехословакии была сильна националистически-буржуазная, реакционная традиция, противодействовавшая первой, постоянно стремившаяся вторгнуться в прогрессивную тенденцию с целью ее ослабления и искажения. Оттого некоторые представители даже «радикальных» литературных направлений, вроде сюрреалистического, претендовавшие на звание «литературного авангарда», порою занимали открыто антиреволюционные и антисоветские позиции, как это случилось в 1938 году.[5]

В свете какой именно «национальной культурной традиции» рассматривается советская литература — вот в чем вопрос.

Долг ученых-марксистов, очевидно, заключается в поддержке традиции демократической и социалистической и критическом отношении к традиции буржуазной, реакционной, «элитарной». Тем более, что первая приобретала все большее значение в культурной жизни довоенной Чехословакии. Большинство творческой интеллигенции Чехословакии в 20—30-е годы занимало левые позиции и высоко оценивало роль Октябрьской революции в духовном развитии современного общества. Такова была закономерность культурной жизни Чехословакии в период между двумя мировыми войнами.

Важно также определить точку зрения на характер и этапы становления прогрессивной русистики Чехословакии.

По мнению чешского русиста М. Дрозды, в осмыслении роли Октября в развитии чешской культуры заметны две волны: первая поднялась сразу же после революции (20-е годы), вторая — в результате «революционных социальных переворотов» после второй мировой войны.[6] Как видим, 30-е годы пропущены. Они, по мнению ученого, не вызвали «волны». Но это противоречит известным фактам. Именно в 30-е годы, когда все явственнее начали сказываться результаты Октября в нашей стране и развернулось социалистическое строительство, произошел подъем чешской революционной мысли: достаточно только вспомнить имена Ст. Неймана, Б. Вацлавека, З. Неедлы, Л. Штолла, Ю. Фучика, И. Тауфера. Точнее было бы сказать так: в 20-е и 30-е годы в Чехословакии утвердилась прочная революционная и марксистская культурная традиция. Кстати, наследие марксистской критики 30-х годов собрано в ряде изданий послевоенных лет.[7]

Не было двух «волн». Был единый процесс постепенного нарастания интереса к литературе СССР, ширившейся пропаганды произведений советских писателей, роста симпатий чехословацких читателей к подлинно авангардному, передовому искусству нового мира. Этот процесс явился продолжением давних крепких культурных связей чехов и словаков с Россией, с ее передовой литературой.

Уважением и любовью к литературе братского русского народа была проникнута, например, педагогическая и литературная деятельность крупного чешского ученого Яна Махала (1855—1939). В своем трехтомном труде «Славянские литературы» (1922—1929) он так характеризовал русскую классическую литературу: «Русская литература стала в эту эпоху (в XIX веке, — *В. К.*) в авангарде славянских литератур и явилась для них примером, который в большей или меньшей мере определил направление их развития. Она учила реальному и непредвзятому взгляду на жизнь, анализу и социальной критике, пробуждала интерес или, по крайней мере, содействовала развитию интереса к этическим и социальным вопросам».[8]

Наследница традиций русской классики, советская литература сразу же привлекла внимание широкого круга читателей Чехословакии. Уже в 20—30-е годы появляются первые обзоры русской советской литературы. Среди них книги Фран-

---

[4] Об этом см. в статье С. В. Никольского «Творческая индивидуальность и общие тенденции литературного процесса» (в кн.: Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 79—85); см. также: Jiři Taufer. Strana, lidé, pokolení. Kapitoly o době a vrstevnících. «Československý spisovatel», Praha, 1962.

[5] Возмущенный этим, крупнейший чешский поэт Витезслав Незвал объявил о роспуске «сюрреалистической группы» (об этом писал Ю. Фучик в статье «Выступление Незвала»).

[6] Miroslav Drozda. Uvodní slovo. In: Říjen, 1917—1967. «Československý spisovatel». Praha, 1967, s. 16.

[7] См., например: St. K. Neumann. O umění, «Československý spisovatel», Praha, 1958; Dilo Julia Fučika, VI (Stati o literatuře). Nakl. «Svoboda», Praha, 1954; Ladislav Štoll. Z bojů na «Levé frontě» Nakl. polit. lit., Praha, 1964 (здесь впервые собраны статьи Л. Штолла из газет «Levá fronta», «Tvorba», «Rudé právo»); многочисленные работы З. Неедлы.

[8] Jan Máchal. Slovanské literatury. Dil III, Nákl. Matice České, Praha, 1929, s. 750.

lib.pushkinskijdom.ru

тишека Кубки о советских поэтах,[9] А. Врзала «Очерк истории новой русской литературы»,[10] Ф. Писека «Советская литература»,[11] Я. Прокоповой «Социалистический реализм»,[12] И. Ирасека «Русская советская литература».[13]

Пропагандистом и исследователем литературы нового мира явился чешский ученый Богумил Матезиус (1888—1952), блестящий переводчик, человек, влюбленный в русское искусство, знаток советской литературы. Именно ему принадлежит решающая заслуга в ознакомлении чешских читателей с произведениями писателей новой России. Его университетские курсы советской литературы открывали чешской молодежи эстетические и идейные ценности социалистической литературы. В 20-е годы Матезиуса называли коммунистом «без политической принадлежности».

И. Франек пишет, что взгляд Матезиуса на советскую литературу был «сознательно чешским»,[14] что выражалось, по мнению автора статьи, в том, что ученый уделял наибольшее внимание авторам, принятым и усвоенным чехословацким читателем. Это не совсем точная трактовка позиции Б. Матезиуса. Ведь Матезиус зачастую шел против течения, называя, например, Горького крупнейшим современным европейским и мировым писателем (в то время как многие в Чехословакии считали Горького старомодным), весьма сдержанно оценивая произведения Эренбурга 20-х годов (в противовес широкому приятию Эренбурга в Чехословакии) и т. д. Я могу согласиться с И. Франеком в том смысле, что «сознательно чешский» взгляд Б. Матезиуса выразился в умении выделить в пооктябрьской русской литературе самые важные и значительные явления революционного искусства, в его стремлении воспитать вкус чехословацких читателей, привлечь их интерес к истинным идейным и эстетическим ценностям.

Становление русистики Чехословакии в 20—30-е годы проходило сложным путем.

Существовала «русистика эмигрантов», последовательно проникнутая враждой ко всему новому в Советском Союзе, выполнявшая «социальный заказ» буржуазной реакции. Эмигранты широко допускались к преподаванию в учебных заведениях, на страницы журналов и газет Чехословакии. Определенную роль в дезориентации чешского читателя сыграл Р. Якобсон, усиленно насаждавший в чешской филологии формалистические концепции «Опояза».

Непросто складывались контакты художественной интеллигенции Чехословакии с советским искусством. З. Неедлы писал в 1936 году, что западноевропейский человек «даже самой левой ориентации» с трудом понимает советское искусство. Причина: его мышление еще является «очень индивидуалистическим»; он привык к тому, что литература в эпоху капитализма должна противостоять современному обществу.[15] Он не принимает стремления советских художников быть понятным массе, добиваться признания с ее стороны, считая, что функция искусства не в том, чтобы сотрудничать с обществом или помогать ему, а в том, чтобы бунтовать против него, отвергать его. Он не хочет быть принятым обывателем. Его радует, когда обыватель стоит в растерянности перед искусством. «Поэтому оно (искусство, — *В. К.*) стремится увеличить степень искусственности своих средств». Такому искусству «не только не вредит, если оно оказывается изолированным от общества, но это прямо приветствуется им» (стр. 481). Годы накануне второй мировой войны назвал «эпохой обостренного индивидуализма» и Ян Мукаржовский.[16] Эта тенденция в развитии культуры Чехословакии в 20—30-е годы нашла, например, отчетливое выражение в сюрреализме, сознательно и принципиально чуждавшемся действительности, уходившем от нее, по словам З. Неедлы, «в царство снов и мечтаний» (стр. 508). Естественно, что в кругах художественной интеллигенции Чехословакии нередко можно было встретить проявления непонимания и неприятия искусства социалистического реализма.

Все сказанное выше помогает понять сложности и противоречия в развитии чехословацкой русистики в предвоенные годы. Да и не только в эти годы. Сложившиеся традиции не могут исчезнуть в короткий срок.

---

[9] František Kubka. Básníci revolučního Ruska. Lidová knihovna Aventina, Praha, 1924.

[10] A. Vrzal (A. Stín). Přehledné dějiny nové literatury ruské. Brno, 1926.

[11] F. Písek. Sovětská literatura. Praha, 1935.

[12] J. Prokopová. Socialistický realismus. Praha, 1935 (Knihovna «Levé fronty», sv. 9).

[13] J. Jirásek. Sovětská literatura ruská. 1917—1936. V. Petr, Praha, 1937.

[14] Jiří Franěk. Bohumil Mathesius a sovětská literatura. In: Acta Universitatis Carolinae, Philologica, I, Slavica pragensia, V, Praha, 1963, s. 32.

[15] Зденек Неедлы. Статьи об искусстве. Изд. «Искусство», Л.—М., 1960, стр. 480 (далее ссылки приводятся в тексте).

[16] Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, стр. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

2

После освобождения Чехословакии Советской Армией в боевом союзе с чехословацкими войсками начался новый этап в культурном развитии страны. Чехословакия шла к победе народно-демократического строя. В истории чехословацкой русистики начался новый период — планомерного, организованного развития. Государство всячески содействовало этому. Чешская литературоведческая русистика стала широко развиваться уже с 1945 года, словацкая — с 50-х годов.[17] Основными центрами русистики явились, наряду с Прагой, — Брно, Оломоуц и Братислава. Ими стали прежде всего университеты, а также академические институты.

Большие потери понесла в годы войны марксистская критика Чехословакии: погибли Б. Вацлавек и Ю. Фучик. В 1947 году умер Ст. К. Нейман. Но продолжали деятельность З. Неедлы, Л. Штолл и другие. З. Неедлы в своих новых трудах широко разработал теоретические основы социалистического искусства Чехословакии. Уже в 1945 году он предостерегал против «декадентствующего авангарда», подчеркивая, что нужен «такой авангард, который пробивал бы путь туда, куда действительно направлен и ведет прогресс» (стр. 494).

В 1948 году, после победы народа, З. Неедлы напоминал о сложности ситуации в обществе и культурной жизни Чехословакии. Он говорил: «Хотя нам и удалось в феврале (1948 года, — *В. К.*) ликвидировать верхи (буржуазные, — *В. К.*) и лишить мещанство его главной опоры и вождей, но низы его сохранились и продолжают отравлять воздух». Эти социальные слои имеют свое «искусство». «Мещанство выступает в самых разнообразных формах: то под видом национализма и патриотизма, то — заботы о „простом“ народе, то — защиты религии, то, наконец, — заботы о культуре, о культуре для этого „простого“ народа» (стр. 568).

Буржуазная и мещанская культура не исчезла в 1948 году. «Традиции» отъединения искусства от жизни не умерли. В этой связи З. Неедлы не раз возвращался к критике модернизма в художественном творчестве. Говоря о сюрреализме, он подчеркивал, что в новых исторических условиях сюрреализм «потерял весь свой смысл, очутился где-то далеко позади, плетется за действительностью и невозможно отстает от нее». Не случайно сюрреалисты «стали в настоящее время реакционерами не только в художественном, не только в культурном, но и в политическом отношении» (стр. 509). Другая форма ухода от действительности, «более опасная, чем сюрреализм», — это формалистическое искусство, «пользующееся пустыми формами, без всякого жизненного содержания» (стр. 509).

Модернизму З. Неедлы противополагал классическое искусство. Особенное внимание он уделил защите лучших традиций искусства прошлого, сохранивших свое живое значение для современности. «Классики — непоколебимая скала, на которой строится новая литература», — заявлял З. Неедлы (стр. 498).

Он отстаивал принципы реализма в искусстве, настойчиво пропагандировал русский реализм как «более жизненный, более действенный и притом более близкий к действительности» (стр. 532—533). Русский роман, подчеркивал З. Неедлы, «научил нас понимать человека», ставить социальные, гуманистические проблемы. Реализм совсем не чужд чешской традиции, напоминал З. Неедлы, имея в виду «народный реализм» Б. Немцовой, «исторический реализм» А. Ирасека, богатое реалистическое музыкальное и театральное наследие чехов. Реализм — не неизменен: «поскольку меняется действительность, постольку изменяется и реалистическое искусство» (стр. 564). З. Неедлы предостерегал против плоского понимания реализма как фотографизма, иллюстративности, пассивного отражательства. На этих основах он мыслил формирование литературы социалистического реализма в народно-демократической Чехословакии. В суждениях З. Неедлы синтезированы опыт и мудрость прогрессивной линии в искусствознании и литературоведении Чехословакии.

В 40-е годы продолжалась научно-популяризаторская деятельность Йозефа Ирасека, выпустившего в 1946 году четырехтомную историю русской литературы, 3-й и 4-й тома которой посвящены русской советской литературе.[18] Обзор доведен до 1936—1937 годов; наиболее подробно освещена литература 20-х годов. Труд носил характер обзорный, не претендовал на глубоко разработанную концепцию, но написан добросовестно и объективно. Автор познакомил читателя с творчеством многих советских писателей, с основными литературными группами и важнейшими направлениями в истории советской литературы.

В 1945—1948 годах Б. Матезиус прочитал университетский курс лекций по советской литературе. Его содержание изложено Иржи Франеком.[19] В сущности,

---

[17] Miroslav D r o z d a. Deset let boju o sovětskou literaturu, 1945—1955. «Sovětská literatura», 1955, № 3—4; Michail F e d o r. Slovensko-ruské literárne vzt'ahy po roku 1945. Bibliografia. Nákl. Matica slovenská, Martin, 1970 (ротапринт).

[18] Přehledné dějiny ruské literatury. Sovětská literatura ruská. Napsal Jozef Jirásek. Vydali nakladatelé J. Stejskal v Brné e M. Stejskal v Praze, 1946.

[19] Jiři F. F r a n ě k. Bohumil Mathesius. Nakl. krásné literatury a umění. Praha, 1963, s. 95—107. Записи лекций Матезиуса в 1962 году изданы Союзом чехосло-

lib.pushkinskijdom.ru

этот курс был первым чешским научным курсом истории советской литературы.

В общем точка зрения Б. Матезиуса была близка к воззрениям советской критики. Исследователь рассматривал советскую литературу как литературу нового мира, проникнутую новым мировоззрением и мироощущением. Предложенная им периодизация имеет свои особенности: период гражданской войны он называет «периодом бури и натиска» (1917—1921), 20-е годы — «периодом закладки основ» (1921—1930), первые пятилетки — периодом социалистического реализма. В первый период прекращается существование символизма и акмеизма как направлений, во второй — футуристов и серапионов; в третий период все сохранявшие свою жизнеспособность потоки сливаются в единый поток социалистического реализма. Отмечая талантливость Б. Пастернака, Б. Матезиус весьма критически оценивает его поэзию как отчужденную от современности, пассивную, пессимистическую, индивидуалистическую. Не вызвали у него интереса Бабель, Пильняк. Высоко ценил он Н. Тихонова, М. Шолохова, Горького, Маяковского, А. Толстого, Есенина. О Леонове сказал: «лучший ученик Горького».

В 1947 году Б. Матезиус выпустил брошюру «30 лет русской советской литературы». Он исходит из того, что русская революция «не застала русскую литературу неподготовленной»: русская литература предчувствовала и предвидела революционную смену старого строя.[20] После периода господства символизма и других декадентских литературных школ русская пооктябрьская литература вернула себе «миссию быть функцией своего общества».[21] Главные черты советской литературы Б. Матезиус характеризует так: в центре ее внимания — рабочий и крестьянин как деятели истории; литература ориентирована на растущие читательские народные массы; в основе — «реалистический, боевой, героический взгляд на мир, активизм, динамичность»; происходит расширение тематики, сближение с устным народным творчеством, обогащение языка. Матезиус стремится уяснить движущие силы советской литературы, ее определяющие черты, познать ее в движении и развитии, в тесной связи с жизнью советского общества. Он внимателен прежде всего к классикам советской литературы, через них познавал ее существенные особенности в целом.

Наследие и опыт Б. Матезиуса — ценнейшее достояние и ценнейшая традиция чехословацкой русистики.

В 1950 году был организован Чехословацко-советский институт. Здесь развивалась литературоведческая русистика (издавался с 1952 по 1955 год журнал «Советская наука. Литература»). В 1953 году институт вошел в состав Чехословацкой Академии наук, русистика сосредоточилась в секции русского языка, литературы и истории СССР, которая в 1954 году была выделена в самостоятельный исследовательский Институт русского языка, литературы и истории СССР, принявший вновь название «Чехословацко-советский институт ЧСАН». В 1956 году был учрежден журнал, посвященный изучению славянских языков, литературы и истории СССР, в дальнейшем — «Československá rusistika», основной орган русистов Чехословакии. В этих учреждениях ведущую роль в исследовании советской литературы стали играть ученики Б. Матезиуса М. Дрозда, З. Матхаузер, И. Франек и другие.

В первой половине 50-х годов были подготовлены и изданы такие труды, как «Борьба РКП(б) за советскую литературу и ее отзвуки у нас (1917—1925)» М. Дрозды,[22] «Чешская поэзия двадцатых годов и поэты Советской России» Я. Йиши,[23] «Русская советская литература» З. Матхаузера.[24] Вышли работы о Горьком и Маяковском (Ф. Нечасека, М. Малы, Р. Лужика, Л. Штолла, И. Тауфера и других), сборники «Наш Маяковский» (1951) и «Наш Горький» (1952). Ян Йиша в предисловии к своей книге «Чешская поэзия двадцатых годов и поэты Советской России» подчеркнул, что главным критерием в деятельности чешских писателей было отношение к Советскому Союзу, вера в революцию, и с таких позиций были написаны все остальные поименованные труды.

На этих работах сказалось влияние советской критики и литературоведения 40-х и первой половины 50-х годов. Но вместе с основными принципами марксистского литературоведения чешскими исследователями были восприняты и некоторые слабые стороны советской науки той поры (элементы догматизма, категоричность

вацких писателей: Bohumil Mathesius. Přehled sovětské literatury. (Podle zápisu posluchačů z let 1945—1949). Překladatelská sekce SČSS, 1962 (литограф. издание).

[20] 30 let ruské literatury sovětské. Napsal Boh. Mathesius. «Orbis», Praha, 1947, s. 5.

[21] Там же, стр. 8.

[22] Miroslav Drozda. Boj KSR(b) o sovětskou literaturu a jeji ohlas u nas (1917—1925). Praha, 1955.

[23] Jan Jiša. Česká poesie dvacátých let a básníci sovětského. Ruska. Nakl. ČSAV, Praha, 1956.

[24] Три издания: Stát. pedag. nakl., Praha, 1952—1954.

lib.pushkinskijdom.ru

и упрощение в анализе сложных явлений искусства). В целом же эти работы следует оценить положительно, ибо они вносили в русистику Чехословакии свежую струю, обогащали ее марксистской методологией.

Эти работы ознаменовали новый этап серьезных изучений советской литературы. Появлялись монографии и сборники, публиковались статьи на страницах периодических изданий «Slavia», «Acta Universitatis Carolinae», «Slovanské přehled», «Československá rusistika», «Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury». В дальнейшем, в течение 50-х годов, появились: обзор «Сорок лет русской советской литературы» М. Дрозды (1957), статьи Р. Гребеничковой о формальной школе 20-х годов и Лефе («Československá rusistika», 1957—1958), статьи З. Матхаузера о послевоенной советской литературе (1955—1957). В 1959 году вышел словарь советских писателей.[25] Изучением творчества М. Горького занимались З. Матхаузер, М. Дрозда, Б. Илек, Я. Буриан, М. Ботура, творчества Маяковского — Я. Йиша, М. Дрозда, З. Матхаузер, Шолохова — И. Франек, А. Вацлавик и др., А. Толстого, Федина, Н. Островского — М. Вагнер, Я. Жак, Б. Догнал, советской сатиры — М. Грала, вопросами теории — Р. Паролек, З. Матхаузер, М. Дрозда, И. Франек, А. Вацлавик и т. д.

Все более широко изучались взаимосвязи советской и чешской литератур (работы М. Дрозды, Я. Йиши, Я. Завады, М. Ботуры, И. Сватоньовой и др.). Влиянию Октября на культуру Чехословакии посвящен специальный труд «Великая Октябрьская социалистическая революция в истории и культуре Чехословакии».[26] М. Ботура[27] подробно проанализировал отклики в Чехословакии на выступления М. Горького на Первом съезде советских писателей, показав борьбу З. Неедлы, Б. Матезиуса и других с представителями буржуазной чешской критики (Ф. Шальдой, А. Новаком).

Р. Гребеничкова в статье «Пути марксистской теории литературы в тридцатые годы»[28] подвергла критике концепции формальной школы 20-х годов, поддержав позицию П. Медведева, и указала на то, что в 30-е годы советское литературоведение сделало новые шаги в разработке марксистской науки о литературе (правда, она ограничилась указанием лишь на труды В. Гриба и М. Лифшица). Ценна статья Ч. Аморта «Советские писатели в борьбе за свободу чехословацкого народа».[29]

В послевоенные годы стала развиваться литературоведческая русистика в Словакии, в университете им. Я. А. Коменского.

Русисты Чехословакии особенно подробно исследовали взаимосвязи чешской и русской литератур в 20-е и 30-е годы. Так, Я. Йиша установил, что влияние советской поэзии сказалось на формировании чешской пролетарской поэзии, ускорив, в частности, развитие революционного творчества Ст. К. Неймана. Благодаря переводам советская поэзия 20—30-х годов глубоко вошла в культурную жизнь передовых рабочих Чехословакии, укрепляя их революционную решимость и любовь к Советскому Союзу.

Достоинством ряда работ чехословацких русистов, вышедших в 50-е годы, являлся анализ творчества советских писателей в широких историко-литературных связях; в частности, чешские ученые сделали попытки теснее связать историю советской литературы с литературным развитием предоктябрьской поры. Намечались и новые теоретические аспекты изучения литературы социалистического реализма. 19—21 ноября 1959 года на философском факультете Карлова университета прошла конференция, посвященная анализу взглядов крупнейших представителей социалистического реализма на проблемы нового художественного метода,[30] в том числе воззрений Л. Леонова и А. Фадеева.

Обобщением опыта чехословацкой русистики 50-х годов является книга М. Дрозды «Русская советская литература», вышедшая в свет в 1961 году.[31] Это, в сущности, первая зарубежная история советской литературы, написанная с позиций марксистской методологии. Нельзя не отметить творческой смелости автора, взявшегося за столь трудную задачу. Ведь ему нужно было решить ряд сложных вопросов, над которыми работает современное литературоведение, — таких, как периодизация истории советской литературы, определение ее пафоса и специфических черт на отдельных этапах, расположение материала внутри каждого раздела, соотношение обзорного и монографического материала, становление и историческое развитие метода социалистического реализма, и т. д.

---

[25] Maly slovník sovětských spisovatelů. Zpracoval M. Drozda aj. Sv. 1. Ruští spisovatele, UVSČP, Praha, 1959.

[26] Velká Říjnová socialistická revoluce v dějinách a kultuře Československa. Nakl. ČSAV, Praha, 1958.

[27] «Československá rusistika», 1961, № 2, s. 75—88.

[28] Там же, стр. 88—101.

[29] Там же, 1960, № 2, стр. 69—77.

[30] Материалы конференции изданы. См.: «Acta Universitatis Carolinae», Philologica supplementum, 1960, Přispěvky k teorii socialistického realismu, [Praha, 1960].

[31] Miroslav Drozda. Ruská sovětská literatura. «Orbis», Praha, 1961.

lib.pushkinskijdom.ru

М. Дрозда сумел нарисовать картину развития русской литературы за сорок с лишним лет, охарактеризовать творчество крупнейших советских писателей, проанализировать множество произведений 20—50-х годов. Он опирался на достижения советской литературно-критической мысли и часто «предоставлял слово» то авторам академической «Истории русской советской литературы», то отдельным советским критикам и литературоведам — Днепрову, Кожинову, Перцову, Иващенко, Бялику, Макарову и другим, то писателям — Горькому, Леонову, Федину, Фадееву, Твардовскому, Шагинян, Павленко, А. Толстому, Антокольскому. Книга не лишена спорных положений; заметна субъективность авторских оценок ряда произведений послевоенных лет. Но эти недостатки имели частный характер. В целом она стояла на высоком научном уровне.[32]

3

Конец 50-х годов и 60-е годы — новый, чрезвычайно сложный и противоречивый этап в развитии чехословацкой русистики. В это время преодолевались элементы догматизма и упрощенчества, сказывавшиеся в некоторых прежних работах (например, в упомянутой выше книге М. Дрозды 1955 года), и в этом отношении науке Чехословакии много дал опыт борьбы с догматизмом, развернувшейся во второй половине 50-х годов в советском литературоведении.

Чаще стали проводиться конференции и научные обсуждения; среди них заслуживает внимания представительная конференция, посвященная критике (1961). Расширился фронт периодических изданий, систематически включавших в поле своего зрения проблемы советской литературы («Nova mysl», «Československá rusistika», «Ruský jazyk», «Slovanské přehled», «Slavia», «Slavica slovaca», «Literární noviny», «Praha—Moskva», «Host do domu» и другие).

Был осуществлен перевод на чешский язык трехтомной «Истории русской советской литературы», подготовленной Институтом мировой литературы АН СССР, причем издание было снабжено обширными комментариями, имеющими целью уточнить и дополнить те или иные страницы «Истории». Правда, порою автор комментариев М. Дрозда впадал в докторальный тон, хотя высказывал суждения чрезвычайно спорные. Вместе с тем пражские русисты задумали создать вузовский учебник по советской литературе и большую двухтомную академическую историю новой русской литературы, второй том которой предполагалось отвести литературе XX века (вплоть до наших дней). Начинания эти не получили завершения, но представление о них в общих чертах можно составить по многочисленным статьям авторов «Истории», появившимся в журналах и сборниках 60-х годов (о последних скажу ниже).

В 1963 году вышло пособие для педагогических институтов «Русская и советская литература» (авторы: Я. Жак, Ю. Копаничак и др.).[33] Советской литературе посвящено около 250 страниц. В книге использованы работы советских литературоведов (Л. Якименко — в главе о Шолохове, В. Ковалева — на страницах, посвященных «Русскому лесу», и т. д.). И. Слимаку принадлежит сжатый, справочного характера, очерк советской литературы в двухтомной «Истории мировой литературы» (на словацком языке, 1963).[34]

Итогом длительного труда русистов Чехословакии явился вышедший в 1966 году «Словарь писателей СССР».[35] В нем помещено свыше 1600 статей о писателях национальных литератур СССР.

Были изданы ценные библиографические справочники «Мировая литературоведческая русистика», подготовленные Институтом языков и литератур ЧСАН и Институтом русского языка и литературы при философском факультете Карлова университета. Последний выпуск появился в 1966 году.[36] Продолжалось начатое в 50-е годы изучение чехословацко-советских литературных связей. В 1965 году Академия наук Чехословакии издала сборник, посвященный этой важной проблеме, в котором нашли освещение такие темы, как восприятие Горького в чешской критике (М. Ботура), связь фучиковского еженедельника «Tvorbá» с советской литературной критикой (Я. Йиша) и другие.[37]

Из отдельных монографий отметим дельную книгу знатока советской сатири-

---

[32] Подробная оценка книги дана мною в рецензии: «Русская литература», 1962, № 1.

[33] Ruská a sovětská literatura. Pro pedagogické instituty. Stát. pedag. nakl., Praha, 1963 (на русском языке).

[34] Dějiny svetovej literatúry. II. «Osveta», Bratislava, 1963, s. 276—320.

[35] Slovník spisovatelů národů SSSR. Zpracoval kolektiv autorů pod vedením J. Bečky, M. Drozdy, M. Hraly a V. Židlického. «Svět sovětů», Praha, 1966. О словаре см. мою рецензию в «Русской литературе» (1967, № 3).

[36] Světová literárněvědná rusistika v roce 1963. (Časopisy). Praha, 1966.

[37] Československo-sovětské literární vztahy v období meziválečném. Nakl. ČSAV, Praha, 1965.

lib.pushkinskijdom.ru

ческой прозы М. Гралы.[38] Искусство «предельно целостного изображения человека» у Шолохова тонко и обстоятельно изучено в книге А. Вацлавика,[39] дополняющей исследования советских авторов в этой области. А. Вацлавик рассмотрел проблему с двух сторон: осветил методы внешней характеристики психологии героев и шолоховские приемы непосредственного изображения их внутреннего мира. Автор полемизирует с буржуазными концепциями, отрицающими наличие психологического анализа в литературе социалистического реализма.

Внимательно проанализирована в книге Я. Востры «Человек в драме» [40] драматургия Леонова, ее этическое содержание, связь леоновских пьес с его прозой, традиции русской классической литературы в его творчестве. Заметно, однако, суженное представление автора книги об идейном содержании произведений Леонова, недооценка им в творчестве писателя тем социально-психологических и национально-исторических. Я. Востры исходит из спорной мысли, что главной в литературе всегда является этическая тема. Свои эстетические пристрастия он порою выражает не без оттенка нетерпимости. Так, полемизируя с автором настоящей статьи по поводу методов «прямого» и «косвенного» выражения художественных заданий в живописи 30-х годов, Я. Востры категорически отвергает первый из них, считая его упрощенным и вообще для искусства неприемлемым. Однако если бы Я. Востры был получше знаком с советской живописью той поры, он мог бы увидеть, что этот метод принес изумительные удачи большому художнику Александру Дейнеке («Полдень», 1932; «Раздолье», 1944, и другие картины). В рецензии на книгу Я. Востры «Человек в драме» М. Дрозда хвалит автора за то, что он пересматривает свои «прежние взгляды».[41] Какие именно? Вероятно, имеются в виду суждения Я. Востры о советской литературе 30—50-х годов. Я. Востры пишет: «Леоновское представление о новом человеке с начала 30-х годов является соединением реальности с желанием, которое не было желанием одного лишь писателя, но вытекало из убеждения, что старые проблемы сможет решить эпоха железной воли. . .» [42] Из контекста видно, что это «желание» — синоним идеализации жизни, стремления выдать желаемое за действительное. Эту тенденцию в трактовке литературы 30-х годов М. Дрозда как раз и одобряет. Но с замечанием рецензента нельзя согласиться. Лучше бы Я. Востры остался при «прежних» своих взглядах, видимо исключавших подобные субъективные заключения.

Содержательна книга А. Вацлавика и М. Заградки о Шолохове,[43] включающая как общую статью о творческом пути писателя, так и два этюда о его военной прозе и «функции юмора» в «Поднятой целине».

Актуальным и слабо разработанным проблемам стиля романов К. Федина посвящена монография М. Заградки.[44]

Интересна книга М. Микулашека, посвященная советской комедии 20—30-х годов.[45] Автор дает широкую картину становления жанра комедии в советской драматургии, полемизирует с бытовавшими в критике упрощенно-отрицательными оценками ряда произведений 20-х годов («Мандат» Н. Эрдмана, «Воздушный пирог» Б. Ромашова и др.). Выразительно охарактеризована деятельность «непримиримого врага сатиры» критика В. Блюма. Автор не преувеличивает достоинств тех драматургов, которые ему очень нравятся, отмечая, например, у Б. Ромашова отдельные «поражения, ложные увлечения», сказавшиеся, в частности, в пьесе «Матрац» (стр. 69—70). Подчеркивает, что советским драматургам успехи давались нелегко, завоевывались в борьбе с буржуазными влияниями в области идеологии, эстетики («Зойкина квартира» и «Багровый остров» М. Булгакова), в преодолении ложного направления, «художественная практика которого, лишенная утверждающего пафоса, вырастала из одностороннего культивирования отрицательного» (стр. 99).

Отмечу некоторые статьи в журнале «Československá rusistika», показавшиеся мне в том или ином отношении интересными.

В статье М. Ботуры высказываются суждения о необходимости преодоления худосочных, схематичных представлений о Горьком как о полном антагонисте Достоевского, о более конкретном исследовании сложных связей Горького-художника

---

[38] Milan H r a l a. Sovětská satirická próza. Zoščenko, Ilf a Petrov, Kolcov. «Academia», Praha, 1966 (Rozpravy ČSAV, řada spolecenských věd, roc. 76, seš. 16).

[39] Антонин В а ц л а в и к. Искусство психологического анализа в творчестве Михаила Шолохова. Stát. pedag. nakl., Praha, 1962.

[40] Jaroslav V o s t r ý. Člověk ve hře. «Orbis», Praha, 1964.

[41] «Československá rusistika», 1966, № 1, s. 50.

[42] Jaroslav V o s t r ý. Člověk ve hře, s. 55.

[43] Антонин В а ц л а в и к, Мирослав З а г р а д к а. Статьи о творчестве Михаила Шолохова. Stát. pedag. nakl., Praha, 1966.

[44] Мирослав З а г р а д к а. О художественном стиле романов Константина Федина. Stát. pedag. nakl., Praha, 1962. См. мою рецензию на книгу М. Заградки в «Русской литературе» (1964, № 1).

[45] Мирослав М и к у л а ш е к. Пути развития советской комедии 1925—1934 годов. Stát. pedag. nakl., Praha, 1962 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

с наследием Достоевского.[46] По-своему любопытна статья И. Франека «Бабель и авангард», в которой сближаются некоторые стороны эстетики автора «Конармии» с эстетикой модернизма («...мир Бабеля — это мир нарушенной преемственности»; композиция его рассказов «отражает разобщенный, разложившийся мир»).[47] Соглашаясь с основной мыслью автора о воздействии модернизма на автора «Конармии», я расхожусь с ним «лишь» в выводе: то, что подается И. Франеком как плюс, мне представляется явным минусом. Я. Жак в статье «За современное понимание „Партизанских повестей" Вс. Иванова» указывает на связь проблематики этих повестей с проблематикой последующих произведений писателя.[48]

В 1962 году журнал «Československá rusistika»[49] провел плодотворную дискуссию по «проблемам изложения истории литературы другой нации». И. Таборска и Л. Дворжак подчеркнули, что вряд ли можно обосновывать «существование специфической чешской точки зрения» на историю русской литературы. Ведь и перед русскими, и перед чешскими литературоведами стоит одна и та же задача — дать объективное освещение реальных процессов и явлений в русской литературе. К. Крейчи напомнил о необходимости овладеть литературоведческими исследованиями той нации, история литературы которой излагается, а также о том, что следует быть тактичным при критической их оценке. Указывалось и на то, что представление об истории инонациональной литературы обогащается анализом ее восприятия за рубежом и творческих взаимосвязей ее с другими национальными литературами. Сопоставление национальных литератур делает более ясными пути развития европейской и мировой литературы, интернациональное значение творчества видных писателей. Приходится сейчас выразить сожаление, что материалы и результаты этого обсуждения были позабыты в дальнейшем многими чешскими русистами.

Ценно исследование М. Заградки о борьбе советской критики за марксистско-ленинскую методологию в конце 20-х—начале 30-х годов.[50]

В послевоенный период в буржуазном литературоведении усилилась тенденция к формализму. В «формальной школе» 20-х годов (ее создателями были Б. Эйхенбаум, В. Шкловский и другие) представители современного американского «неокритицизма» (Р. Якобсон, В. Эрлих и др.) видят своего предшественника. Под знаком формализма и структурализма они ведут борьбу против марксизма в литературной науке. К сожалению, и некоторые ученые социалистических стран пытаются реабилитировать формализм как якобы плодотворный литературоведческий метод.

В этой связи очень своевременным было появление труда Л. Штолла о методологических и мировоззренческих основах формализма 20-х годов и пражского структурализма.[51] Автор показывает, как в результате кризиса буржуазной эстетики в начале XX века возникает литературоведческий метод, который в изучении словесного искусства вступает на путь имманентного понимания историко-литературного процесса и чисто формального анализа литературного произведения. Автор книги выражает сожаление, что выступление главы структуралистов Я. Мукаржовского с критикой структурализма (1951) осталось единичным актом и не явилось отправной точкой для критического пересмотра и переработки наследия структуралистов в целом.

Против книги Л. Штолла выступили и структуралисты (Ф. Водичка), и неструктуралисты (М. Дрозда). Различие филологических ориентаций нисколько не помешало оппонентам дружно атаковать Л. Штолла. Странным образом спор сместился с проблем науки на оценку деятельности Р. Якобсона и романа Е. Замятина «Мы». Ф. Водичке не понравилось, что Л. Штолл не умолчал об антимарксистских взглядах Р. Якобсона. Он без всяких оснований утверждал, что Р. Якобсон истолковывал роман Замятина лишь как произведение, направленное против нацистской Германии. А М. Дрозда рассматривал «Мы» как роман-предостережение, который годен для критики культа личности в СССР, и даже, вопреки фактам, характеризовал Е. Замятина как передового человека эпохи. Все эти перипетии возникшего вокруг книги Л. Штолла спора обстоятельно изложил Ф. Колар,[52] дав принципиальную оценку выступлений Ф. Водички и М. Дрозды как фальшивых, основанных на тенденциозном искажении фактов, направленных против правильного осмысления истории и духа структурализма.

---

[46] «Československá rusistika», 1968, № 1, s. 2—10.
[47] Там же, № 3, стр. 155—162.
[48] Там же, 1965, № 1, стр. 26—30.
[49] Там же, 1962, № 1.
[50] Miroslav Zahradka. Boj za leninův odkaz literární vědě v sovětské literární kritice začatku třicátých let. In: O marxistické kritice let třicátych. Olomouc, 1962, s. 129—156.
[51] Ladislav Štoll. O tvar a strukturu v slovesném umění. «Academia», Praha, 1966. Оценка книги Л. Штолла дана в статье К. И. Ровды в журнале «Русская литература» (1967, № 1), а также В. Ковалева и К. Ровды в журнале «Дон» (1967, № 4).
[52] F. J. Kolář. O ideologii v umění a v umělecké kritice. «Nova mysl», 1967, č. 1, 10 leden.

lib.pushkinskijdom.ru

Сказанным выше большие успехи чехословацкой русистики в 60-е годы, разумеется, не очерчиваются. В частности, интересен ряд статей З. Матхаузера о советской поэзии, работы Я. Вавры о русских поэтах, Я. Бурнана о советском романе, В. Хомы о литературной критике 20-х годов, книга М. Дрозды и Р. Паролека «Искусство и культурная революция»,[53] выступления и статьи Л. Штолла, И. Гаека и других литературоведов.

Продолжая разговор о движении чешской русистики, я далее говорю преимущественно о некоторых противоречивых и негативных тенденциях этого процесса и той идейно-литературной борьбе, которая проявлялась в Чехословакии с каждым годом все острее и определеннее.

4

По мнению М. Дрозды, с середины 50-х годов стал вырабатываться «самостоятельный чешский взгляд на русскую литературу».[54] Эта же мысль выражена в книге «Славянская филология в Карловом университете» на страницах, посвященных деятельности этого видного чешского русиста. «...С середины 50-х годов, — говорится в ней, — ученый стремится выработать самостоятельную методологию, которая выразила бы специфическое отношение чехословацкой русистики к русской литературе. Нисколько не уклоняясь от исследования формальных приемов, он стремится все частные сведения о художественном произведении включить в изучение его философско-эстетического смысла и таким образом связать его с действительностью, понимаемой как структурная целость, а не как социологическо-политический субстрат».[55] Иными словами, литература связывается не с общественной и политической основой действительности (такой подход отклоняется), а с некоей «структурной целостью» бытия. Вместо социологического понимания связей искусства с действительностью предлагается их «структуральное» понимание (смысл оговорки относительно «формальных приемов» заключается в отграничении позиции М. Дрозды от позиций ортодоксального структурализма, тяготеющего к методам «формальной школы»). Конкретно-исторический, социально-классовый принцип анализа и оценки литературы и литературного процесса как части общественного сознания эпохи подменяется принципом рассмотрения их связей со «структурной целостью» эпохи, с некими ее общими особенностями, как их определяет исследователь на основе сложившейся у него концепции действительности. Подход М. Дрозды можно определить как стыдливый структурализм, избавленный от формалистических крайностей, не отказывающийся от философского осмысления генезиса явлений литературы и ее связей с действительностью. Таким образом, позиция М. Дрозды не является вполне самостоятельной и может быть оценена как крыло чешского структурализма, склонного к некоторым компромиссам с социологическим изучением литературы.

Такова одна, на мой взгляд, характерная тенденция в развитии чешского литературоведения 50—60-х годов. Рядом с ней продолжает существовать ортодоксальный структурализм, основы которого были заложены в предвоенные годы Я. Мукаржовским и Р. Якобсоном.

Структуралисты отвергают социально-исторический аспект изучения литературы, воинственно нападают на любые концепции, стремящиеся раскрыть социально-классовые корни, общественный смысл и общественную функцию художественного творчества, расценивая их как вульгарные, чуждые понимания специфики литературы.[56]

Четкое раскрытие метода и приемов структурализма находим в статье Я. Мукаржовского «К методологии науки о литературе», написанной в 1944 году и опубликованной в 1968 году, с припиской от автора: «В основе... мои воззрения не изменились».[57]

Мукаржовский заявляет о своем стремлении преодолеть субъективизм в литературоведении — чтобы объективная правда в науке не подменялась «субъектив-

[53] Miroslav Drozda a Radegast Parolek. Umění v kulturní revoluci. Stát. nakl. polit. lit., [Praha], 1961.

[54] Miroslav Drozda. Současné problémy české literárněvědné rusistiky. «Československá rusistika», 1965, № 1, s. 2.

[55] Slovanská filologie na Universitě Karlově. Praha, 1968, s. 322.

[56] «Структурный подход» характеризуется Р. Паролеком как принцип рассмотрения художественного произведения в «литературном контексте», в связях с «внутренними законами» литературы и с учетом ее «относительной самостоятельности» в обществе. Р. Паролек уклоняется от указания на принципиальное различие в понимании этого принципа в марксистском и структуралистском литературоведении: первые исходят из принципа единства формы и содержания, а последние абстрагируют форму от содержания и идеологии. См.: L. J. Timofejev. Zaklady teorie literatury. Stát. pedag. nakl., Praha, 1965, s. 473 (послесловие Р. Паролека).

[57] «Orientace», 1968, č. 1, s. 38 (далее ссылки приводятся в тексте). Напомню, что тот же Я. Мукаржовский заявил в 1951 году о несостоятельности структурализма.

lib.pushkinskijdom.ru

ными мнениями индивида» (стр. 31), чтобы последовательность суждений не подменялась эклектизмом. Что ж? С этим нельзя не согласиться. Научное направление, говорит он далее, должно обладать внутренним единством (стр. 32). В чем же состоит это внутреннее единство структурализма? В том, отвечает ученый, что структура, т. е. «связь сил, находящихся во взаимных диалектических соотношениях», понимается «не только как строение самого поэтического произведения, но и как его отношение ко всему, что его окружает и что приходит в соприкосновение с ним», иными словами — как отношение литературы к другим областям культуры и к обществу, понимаемое «как взаимное соотношение между структурами» (стр. 32).

В «художественной структуре», продолжает Я. Мукаржовский, проецируется «социальная реальность», как например в языковой системе (стр. 35). Художественное произведение является конкретным индивидуальным или идущим от совокупности личностей данной эпохи проявлением системы данной действительности.

Таким образом, структура, во-первых, оказывается качеством архитектоническим, формальным, и, во-вторых, представляет собою нечто замкнутое, соотносящееся с другими автономными структурами, т. е. с действительностью в ее различных проявлениях, каким-то непостижимым мистическим образом. Понятие «социальной реальности» имеет очень отвлеченный характер и, по существу, является весьма субъективным, ибо остаются совершенно неясными принципы социального анализа и, в частности, оценка противоречивых, противоборствующих сил в обществе. Я. Мукаржовский выводит генезис структурализма из позитивизма и определенным образом противопоставляет его марксизму (стр. 33). Структурализм как разновидность позитивизма, как неопозитивизм? Вряд ли такая методология обеспечит сторонникам структурализма декларируемые ими объективность и монизм исследования!

Структурализм понимает процесс художественного творчества и литературный процесс как явления имманентные, развивающиеся параллельно с другими явлениями в обществе; связь их с социальной действительностью выражается, с точки зрения структурализма, лишь в неких соответствиях «строения» явлений литературы со «строением» общества в целом, неких подобиях и проекциях, соединяющих автономно существующие процессы развития личности художника, совокупности личностей художников данной эпохи, области культуры в целом, общественной структуры.

Структурализм неоднороден. Диапазон оттенков структурализма — от чистокровного формализма до неопределенно-абстрактного социологизма, противопоставленного марксистской науке.

Таковы негативные тенденции в чехословацком литературоведении 50—60-х годов. Они не враждуют между собою, сближаются, выступают сообща.

Примером конкретного применения некоторых начал структурализма к изучению литературы социалистического реализма является коллективное выступление на V съезде славистов в Софии (1963) М. Дрозды, И. Франека и З. Матхаузера с докладом «Социалистический реализм как художественный метод советской литературы».[58]

Непосредственной характеристике литературы нового мира авторы доклада предпосылают изложение своего взгляда на «структуру» общества до Октября и после. В условиях старого общества, говорят они, человек был одинок, жил частной жизнью, его связывал с действительностью лишь личный интерес; на этой почве происходили процессы «отчуждения». Личность, противостоявшая миру, воспринимала его как продукт непонятных ей стихийных сил; человек был пассивным объектом истории. После победы социалистической революции человек становится активным творцом истории, сливает свои стремления с исторической необходимостью, с общественным интересом, преодолевает отчуждение, ибо мир создается его волей и благоприятствует его развитию. Если раньше самоутверждение человека неизбежно выливалось в конфликт с действительностью, то теперь оно находится в гармонии с жизнью, становится естественной закономерностью общественного строя. Уже в этой посылке можно отметить неточность в суждениях авторов, весьма схематично рисующих взаимоотношения личности и общества в прошлом. Человек рассматривается ими абстрактно, вне общественных групп и классовой борьбы, которые как раз и порождают в нем чувство судьбы, единой с единомышленниками, с братьями по классу, помогают осознать цели этой борьбы и ее методы на путях растущего коллективного сопротивления гнету и несправедливости. Именно на этой реальной основе классическое искусство XIX века разработало широкую гуманистическую концепцию, не теряющую своего значения и по сию пору. Оно раскрыло не только одиночество личности, ограничение ее жизни рамками частных интересов, ее исторически определенную пассивность, но и постепенное становление солидарности прогрессивных сил, пробуждение и рост

[58] Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii. Nakl. ČSAV, Praha, 1963, s. 253—260.

lib.pushkinskijdom.ru

сознательности и активности масс с развитием классовой борьбы. Искусство не просто пассивно констатировало сущее, но осуществляло углубленное познание бытия и вело бои за прогрессивное развитие общества. Таким образом, неточность в характеристике старого, досоциалистического общества ведет к неточным и односторонним представлениям о классической литературе. Авторы доклада неверно, односторонне охарактеризовали «структуру» буржуазно-дворянского общества и тем самым — «структуру» классического реализма XIX—XX веков.

В суждениях авторов таится ложная мысль об устарелости принципов реалистического искусства XIX века, которые якобы совершенно не отвечают новой исторической ситуации, новому отношению между личностью и историей. Эта скрытая вначале мысль затем выходит на поверхность.

Как же характеризуют авторы статьи принципы социалистического искусства?

В соответствии с отвлеченно звучащим тезисом о «борьбе человека за слияние с историей» и высвобождении его от жесткой зависимости от обстоятельств времени (стал творцом истории) авторы статьи выделяют в социалистическом реализме две основных тенденции, два «стилевых типа», выражаемых формулами: «поэт как мир» и «мир как поэт». Первую формулу они иллюстрируют творчеством Маяковского и Леонова (личность поэта и его герои как бы вбирают в себя мир, что ведет к акцентировке художественного субъекта и ослаблению эпического начала), с одной стороны, и Твардовского и Шолохова (авторский субъект растворяется в развернутом эпическом повествовании), с другой. В первом случае происходит отождествление поэта и мира, во втором — мира и поэта. Обе тенденции полярны по своему существу, но каждая из них потенциально содержит в себе другую, противоположную, ибо новая действительность выступает как «человеческая» и, следовательно, насыщенная субъективностью, а субъект является творцом действительности и, следовательно, вбирает в себя качества этой действительности.

Такова «структура» социалистического искусства.

Так многогранность и широкий новаторский смысл социалистического реализма сводится к двум отвлеченным формулам и характеристике их взаимосвязей. В стороне остаются коренные принципы партийности и народности нового искусства, оказывается как бы ненужным обоснование реалистической сущности советской литературы. Неясным остается момент эволюции, исторического развития социалистического реализма: от чего к чему он движется, как это движение связано с реальным развитием советского общества и этапами социалистического строительства, в чем именно состоит эстетическое новаторство советской литературы?.. (Ведь отмечаемые авторами разграничения в искусстве были и в прошлом, например в творчестве Льва Толстого и Достоевского). Неслучайно характеристики Маяковского, Леонова, Твардовского и Шолохова у авторов доклада даются в терминах внеисторических и узко эстетических, формальных. Специфика поэзии Маяковского раскрывается через оценку качества его метафоричности (привязанной произвольно к «образу осуществленного самовоплощения человека»), приемов пародирования и качества предметности поэтического мира; проза Леонова — в колебаниях между исторически-конкретной социально-психологической мотивировкой эпического действия и символизацией смысла действующих персонажей и описываемых эпизодов; проза Шолохова и поэзия Твардовского — в терминах эпического времени и категории трагического.

Противопоставление двух пар писателей ведется в планах «традиционализма» и «модерности». Шолохов и Твардовский наделяются способностью наследования и копирования традиций реализма, Леонов же и Маяковский — качествами истинных художников-новаторов, связанных в истоках своего творчества с новейшими, «модерными» направлениями (символизмом и футуризмом). Этот нюанс в рассуждениях авторов статьи имеет весьма важную подкладку: генезис социалистического реализма связывается на равноправных началах и с реализмом и с модернизмом. Недаром в конце статьи авторы особо подчеркивают, что социалистический реализм не отстраняется от «формальных открытий модернистских течений»; первоначально нереалистические элементы начинают в нем функционировать реалистически.

Здесь останавливают наше внимание два момента: отъединение крупнейших представителей советской литературы Леонова и Маяковского от традиций реализма XIX века и придание модернизму равных «прав гражданства» в создании новой эстетики социалистической литературы. Оба момента несостоятельны, были не раз уже научно оспорены в советском литературоведении, и я не буду здесь останавливаться на их критике.

В итоге можно сказать, что концепция трех авторов, во-первых, во многом не нова и, во-вторых, строится на шатких основаниях.

Таков пример применения начал структурализма к исследованию литературы социалистического реализма, заявленный «чешский взгляд» на советскую литературу. Этот взгляд резко расходится не только со взглядом советских литературоведов, но и противоречит другой, главной чешской традиции восприятия и оценки советской литературы в трудах Б. Вацлавека, Ю. Фучика, С. К. Неймана, З. Неедлы, Л. Штолла, Б. Матезиуса и других критиков и литературоведов. Он является отклонением от главного пути развития чехословацкого литературоведения.

lib.pushkinskijdom.ru

5

Анализ общих принципов структуралистского подхода к советской литературе, сделанный в предыдущем разделе, облегчает рассмотрение работ чехословацких русистов по отдельным вопросам теории и истории литературы социалистического реализма.

Обращает на себя внимание «сдержанное» или отрицательное отношение многих чехословацких литературоведов к самому термину «социалистический реализм». Они склонны заменять его термином «социалистическая литература».[59] Чем это объясняется? Справедливо говорит И. Бернштейн, что это объясняется неправильным представлением о советской литературе, суженным пониманием социалистического реализма как художественного метода, исключающего стилевое и индивидуальное многообразие, в частности условную и романтическую образность.[60] Но не только этим.

В чехословацкой критике в 50-е годы стали укореняться ложные толкования нового художественного метода, приобретшие вскоре характер устойчивого предрассудка, что выявилось уже в дискуссии о социалистическом реализме во второй половине 50-х годов.[61] В термине «социалистический реализм» усматривали рецептурность, нормативность, некий обязательный «эталон» тематики, художественных приемов и т. д. Формулирование идейно-эстетических принципов социалистического искусства, его характерных особенностей истолковывалось как «навязывание» искусству извне надуманных, стесняющих творческую инициативу писателя правил и ограничений. Один из читателей газеты «Literární noviny» проф. П. Пешл, с доверием воспринявший это скептическое отношение к понятию «социалистический реализм», заявил в своем письме в редакцию: «Горький, Маяковский, Шолохов. Леонов и другие были всегда хорошими писателями и без теории социалистического реализма».[62]

Скептическое отношение к термину «социалистический реализм» объяснялось в значительной мере негативной оценкой реализма и реалистических традиций вообще. Такой взгляд зародился не в 50-е годы, а гораздо раньше. Л. Штолл отмечал, что собственно на антиреалистическом фундаменте возникла эстетика модернизма и авангардизма (в том числе чешского поэтизма и сюрреализма). «Современное искусство часто характеризуется как новый структурный тип искусства, по сравнению со старым структурным типом, т. е. с реалистическим искусством».[63]

Глубинный мотив стремлений к пересмотру формулы «социалистический реализм» заключался именно в антиреализме, в отрицании опыта классического наследия, в недиалектическом решении проблем литературной преемственности. Игнорировалось то несомненное обстоятельство, что именно классический реализм оказался наилучшим методом объективного социального и национального самопознания и самым действенным инструментом борьбы за общественный прогресс. В XIX веке отчетливо выявляются основные качества реалистического метода в великих творениях классиков России, Франции, Англии и других стран, обусловленные творческим и все более широким, систематическим применением к области искусства разработанного и сознательного научного метода изучения личности и общества. Суть реализма метко определил И. С. Тургенев: реализм, говоря его словами, требует от писателя жизненной правды, «верного понимания *характерных* черт жизни», умения дать «*сосредоточенное отражение*» действительности и притом «в ее типических проявлениях».[64] Выработанные в XIX веке принципы реализма в основных своих чертах выдержали испытание двух веков и унаследованы современной прогрессивной литературой и в особенности литературой социалистического реализма. Мы живем в эпоху главенства реалистического метода в искусстве.

Художественный метод советской литературы — социалистический реализм, сохраняя основы реализма XIX века, обогащает их марксистско-ленинским мировоззрением, позволяющим дать наиболее глубокий и целостный художественный анализ и синтез жизни. Новаторство советской литературы выражается в широком, перспективном взгляде на жизнь современного мира, в раскрытии происходящей борьбы двух социальных систем, в изучении революционных преобразований в обществе и перемен в сознании людей, в утверждении высоких идеалов коммунизма.

---

59 Об этом говорилось в докладе Л. Штолла на конференции, посвященной критике, в марте 1961 года.

60 Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, стр. 43.

61 Обзор дискуссий дала И. Бернштейн в журнале «Вопросы литературы» (1959, № 12).

62 «Literární noviny», 1956, č. 45, s. 6.

63 Ладислав Штолл. Творческая индивидуальность и мировоззрение. В кн.: Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, стр. 117.

64 И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма, т. XIII, изд. «Наука», Л., 1968, стр. 27; Сочинения, т. XII, стр. 310; т. XV, стр. 110.

lib.pushkinskijdom.ru

И вместе с тем — в эстетических исканиях, «изобретениях», в восполнении «быта» и «психологии» политическим фактором, в исследовании антагонистических и неантагонистических конфликтов, в осмыслении структуры новых характеров, в разработке новой концепции личности, взаимосвязей человека и истории, в особенно широком и систематическом применении приемов «нефронтального» отображения реальности, в сосредоточенной «фокусировке» явлений, в применении приемов «пересоздания» действительности, «стилизации» (создание крайне обобщенных образов, гиперболизация и т. д.) при условии, что произведение не теряет глубокой внутренней правдивости.

Некоторые литературоведы Чехословакии толкуют о несовременности реализма, о том, что произошла историческая смена реализма новым, «модерным» искусством XX века!

Какое искусство следует считать современным? Что такое «модерность в литературе»?

З. Матхаузер в 1957 году ответил на эти вопросы следующим образом. Он исходит из того, что существует некое «мироощущение современного человека», которое отражается в произведениях современного искусства и определяет его структурные и формальные особенности, его подход к осмыслению и изображению действительности. Изменение принципов осмысления и отражения заключается в том, что на смену типизирующему приему искусства приходит раскрытие «внутреннего смысла» единичного явления или характера (своего рода «литература факта»). От сырой репортажности до поэтической фантастики — таков диапазон нового искусства. Всем градациям современного искусства становится присуще философское содержание, обычно называемое подтекстом, причем новейший подтекст отличается от традиционного тем, что проявляется не прямолинейно (аллегории и пр.) и не только в сюжете в целом, но более тонко и во всех его звеньях и частях. Благодаря этому сближаются, говорит З. Матхаузер, сюжетный и философский уровни искусства.[65]

У З. Матхаузера заметен упор на формальных аспектах, осмысливаемых в духе расплывчато-неопределенной философичности. Представление о «современном человеке» не имеет ясной социально-исторической определенности и напоминает распространенную в зарубежном искусствознании концепцию единого «стиля эпохи». Что же касается самих наблюдений автора над особенностями модерной формы, то они явно и заостренно «антитрадиционалистские» и далеко не во всем соответствуют фактам. Подтекст у Тургенева и Чехова вполне отвечает требованиям модерности, как их характеризует З. Матхаузер. Приемы же «синтезирующей типизации» широко применяют виднейшие художники-реалисты XX века, как русские, так и западноевропейские и американские.

Статья З. Матхаузера отражала характерную тенденцию чехословацкой русистики 50-х годов, расчищавшую путь к той переоценке модернистского искусства, которая завершилась позднее.

Обратимся к работам 60-х годов. Как в них истолковывается понятие модерности?

И. Франек подходит к проблеме повышения эстетических акций модернизма с другой стороны. Когда мы определяем то или иное явление искусства как модерное, говорит он, то хотим этим подчеркнуть не хронологическую включенность его в рамки современной эпохи, а свойственное ему новое качество, соответствующее содержанию этой эпохи. Не всякое современное произведение является модерным явлением искусства. Оно может быть или традиционным, т. е. не модерным, или новаторским, т. е. истинно модерным. Между этими крайними точками существуют смешанного типа явления, приближающиеся к одной из точек или же соединяющие традиционные и новаторские элементы с разной степенью органичности и эклектизма.

Статья И. Франека называется «О поэтике Шолохова. Ее противоположность и соответствие с модернистскими течениями». В ней Шолохов 20-х годов сближается с Бабелем, которого автор характеризует как типичного модерниста, причем утверждает, что по своему художественному методу Шолохов ближе к модернисту Бабелю, чем, например, к реалистам Б. Горбатову или Ф. Гладкову. На грани литературоведческого фантазерства стоят заявления И. Франека, что вторая часть «Поднятой целины» по своей поэтике произведение модернистское, а «Судьба человека» предвещает творчество Солженицына.[66] У И. Франека социалистический реализм «без берегов» слит с модернизмом в едином понятии модерного искусства, в общем едином стиле эпохи XX века.

---

[65] Zdeněk Mathauser. K otázce modernosti v literatuře. «Literární noviny», 1957, č. 41, s. 6.

[66] Jiří Franěk. Über die Poetik Scholochows. Ihr Gegensatz und ihre Überreinstimmung mit den modernistischen Strömungen. In: Michail Scholochow. Werk und Wirkung. Materialien des Internationalen Symposiums «Scholochow und wir», Leipzig, 18—19. März, 1965. Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1966, S. 49—50.

lib.pushkinskijdom.ru

Чешские литературоведы начинают все более определенно апологетически оценивать модернизм.

Ю. Шпитцер на симпозиуме советских и чехословацких литературоведов в 1964 году предостерегал против «огульного отрицания» модернистских направлений.[67] В том же 1964 году З. Матхаузер, выражаясь менее категорично, говорил о том, что необходимо вырабатывать «диалектический подход к модернизму».[68] Это должно выразиться в преодолении негативного отношения к нему, в осуществлении детальных исследований его художественной системы, в установлении структурного соответствия характерного для него «фальшивого отражения» бытия внутренним конфликтам общества, скрытым импульсам этих конфликтов. В этом смысле, подчеркнул З. Матхаузер в заключение, опыт модернизма не потерял интереса и сегодня.[69]

В свете сказанного выше делаются понятными и переоценка чешскими литературоведами модернистской литературы под знаком идеализации ее эстетических качеств, и преувеличение ее роли в мировой литературе XX века, и из года в год растущий интерес исследователей Чехословакии к обстоятельному изучению и пропаганде модернистских художественных направлений и творчества писателей-модернистов, начиная от формалистических новаторов — футуристов и кончая представителями идейного и литературного распада и декадентства, вроде Франца Кафки. Вслед за пражским симпозиумом, посвященным Кафке, в 1965 году в Братиславе состоялась конференция по изучению европейского «художественного авангарда»[70] и в 1967 году в Праге «симпозиум о русском авангарде».

Любопытный и неожиданный «подарок» к 50-летию Октября преподнесла редакция журнала «Československá rusistika», выпустив специальный номер под девизом: «О художественном авангарде. К пятидесятилетию ВОСР» (т. е. Великой Октябрьской социалистической революции).[71] Главные статьи в нем таковы: «К вопросу о художественном авангарде» К. Хватика, «Революционная психоидеология советского авангарда» В. Эффенбергера, «Русский кубофутуризм, его детерминизация и трансценденция» З. Матхаузера, «Имажинизм как тенденция искусства» Я. Йиши, «Пастернак и левое искусство» М. Дрозды, «Значение эксперимента («Голый год» Пильняка)» Ф. Брабликa, «Предыстория чешского структурализма и русская формальная школа» О. Суса. К этому красноречивому перечню достаточно лишь добавить, что к авангарду относятся, кроме того, концепция Опояза и Лефа, супрематизм Малевича, «декомпозиция драмы» в театре Мейерхольда, т. е. под авангардом понимаются главным образом формальные эксперименты в литературе, причем к авангарду причисляются направления и концепции, большей частью отнюдь не авангардные.[72]

В «структурном» соответствии с таким отношением к модернизму находились и некоторые антологии и сборники, вышедшие в свет в 60-е годы. В 1967 году вышла большая антология русской поэзии XX века «Круг вдохновения».[73] Составители включили в книгу произведения З. Гиппиус, которая представлена бо́льшим числом стихотворений, чем Д. Бедный, много места уделили А. Ахматовой, Б. Пастернаку, О. Мандельштаму, К. Бальмонту, В. Ходасевичу, близким к традиции «чистого искусства». Дано по одному стихотворению Б. Корнилова, П. Васильева, С. Щипачева. Не представлены В. Солоухин, В. Федоров, А. Прокофьев. Зато даны В. Шершеневич, В. Нарбут, А. Мариенгоф, А. Крученых, Б. Лифшиц, Е. Гуро, Д. Бурлюк... В послесловии, названном «Золотой век русской поэзии», З. Матхаузер относит к высочайшим достижениям русской поэзии поэзию 1900—1925 годов. Дальше, видимо, снижение, спуск вниз? Так, видимо, и следует понять автора, ибо в его статье идет речь главным образом о символистах, раннем Маяковском, о Хлебникове, Ахматовой и Цветаевой, Мандельштаме, Есенине, футуристах и лефовцах.

В другой антологии русской поэзии и прозы, предназначенной для педагогических целей, даны О. Мандельштам, Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Цветаева,

---

[67] Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, стр. 98.

[68] Zdeněk Mathauser. K metodám zkoumání ruského modernismu. «Československá rusistika», 1964, № 1, s. 1—5.

[69] См. резюме на русском языке на третьей странице обложки журнала. Следует напомнить, что некоторые советские литераторы (И. Эренбург в своих воспоминаниях, В. Перцов в своих выступлениях) в ту пору тоже говорили, что надо «покончить с нигилизмом в отношении к модернизму».

[70] Материалы конференции собраны в сборнике: Problémy literárnej avantgardy. Konferencia Slovenskej akadémie vied v Smoleniciach 25.—27. októbra 1965. Bratislava, 1968.

[71] «Československá rusistika», 1967, № 4 (O umělecké avangardě. K padesátileti VŘSR).

[72] См. оценку этого номера журнала в статье: К. И. Ровда. Пути и перепутья чехословацкой русистики (по страницам журнала «Československá rusistika»). «Русская литература», 1970, № 3, стр. 200—203.

[73] Kolo inspirace. «Svět sovětu», Praha, 1967.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Солженицын, Б. Ахмадулина, но не представлены А. Прокофьев, В. Федоров, Ф. Гладков, А. Фадеев, А. Толстой и другие мастера советской литературы.[74]

Тему модернизма и авангарда облюбовал в качестве главного предмета своих исследований З. Матхаузер. Свои статьи, посвященные «русскому авангарду», он собрал в книге, вышедшей в 1969 году. Названа она — «Непопулярные исследования».[75] В названии скрыта ирония: ведь среди чешских русистов собранные в книге статьи были весьма популярны. Непопулярна подобная приверженность к изучению «авангарда» лишь в среде советских критиков (имя одного из них, П. Выходцева, трижды поминается во вступительном слове автора). З. Матхаузер на первых же страницах книги пишет о существовании «пражской школы русистики». Он выступает от имени этой школы. Нам опять напоминают о «чешском взгляде» на русскую литературу XX века.

Я. Йиша весьма одобрительно отозвался о книге З. Матхаузера «Непопулярные исследования».[76] Отдельные критические замечания рецензента не затрагивают ни устойчивой однобокости научных интересов автора книги, ни причин столь большого внимания к периферийным, малозначительным явлениям в истории новейшей русской литературы.

Много внимания в своих исследованиях З. Матхаузер уделил русскому футуризму. Он характеризует футуризм как передовое, подлинно авангардное направление литературы начала XX века, стоящее «на подступах к поэзии Октября» — новаторское в эстетическом отношении и истинно социальное и революционное по своему внутреннему смыслу и устремленности. Как доказывает он свою мысль? Главным образом посредством отождествления футуризма с поэзией Маяковского (на всех этапах творческой биографии поэта).

З. Матхаузер видит в футуризме эпохальное явление в истории литературы — великую антитезу классическому реализму XIX века. «Во имя мечты и деформации, как творческого принципа, футуризм отказывается от воспроизведения в искусстве реальности... Футуристы отрицают целесообразность объективного воспроизведения мира, точно так же как и воспроизведения внутреннего человеческого опыта».[77] Футуризм, продолжает автор, интересен «попыткой создать иную модель искусства, нежели та, которую создал реализм» (стр. 34). Доказывая этот тезис, З. Матхаузер предельно упрощает реализм, утверждая, что он дает «натурально-онтологическое гармонизирование общественного содержания» (стр. 34). Поэтика художественной типизации оценивается им как нечто отжившее и устарелое; типизации противопологается некая абстрактная «аутентичность» и «индивидуальная метафорика» (стр. 65).

Обращаясь к истории советской поэзии, З. Матхаузер выделяет две «модели» — классическую и авангардную. К первой он относит Исаковского, Твардовского, Прокофьева, Смелякова, Щипачева и других, ко второй — Маяковского, Есенина, Заболоцкого, Мандельштама, Пастернака и других.[78] Не отдавая ясно выраженного предпочтения ни одной из этих «моделей», З. Матхаузер как бы предоставляет право самому читателю сделать окончательный выбор. Итак, каковы они, эти два основных типа русской поэзии советской эпохи?

Если художественная структура «классической модели» определяется «эстетическим идеалом», то в структуре модели авангардной определяющую роль играет «эстетический реал». Первый, поясняет автор, носит «отвлеченный и преимущественно финальный характер», второй — «материальный и преимущественно причинный характер». «В первом случае раскрывается однозначность изображаемой действительности, соблюдение ее иллюзивной формы, причем эти черты однако сопровождаются отступлением от предметной аутентичности, обобщением, перенесением тяжести на „философичность содержания“. Во втором же случае раскрывается вклинение эстетического реала в изображаемую действительность, ее многозначность и ее деструированная форма... однако данные черты сопровождаются опять явлениями другого порядка: подчеркнутой предметной аутентичностью действительности; моделированием ее общественных процессов даже посредством „артизма“, т. е. обнажения художественной ткани... вообще — „философичностью формы“».[79]

В другом месте З. Матхаузер вводит в свое определение некоторые новые детали и аспекты. К признакам авангардной модели он относит отмеченную уже

---

[74] Výbor z ruské literatury klasické a moderné. Stát. pedag. nakl., Praha, 1967.

[75] Zdeněk Mathauser. Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy. «Svoboda», Praha, 1969.

[76] «Slavia», 1970, № 2, s. 315—317.

[77] Зденек Матхаузер. Поэт — мир. На подступах к поэзии Октября. «Артия», [Прага, 1967], стр. 26 (далее ссылки приводятся в тексте).

[78] Zdeněk Mathauser. Axiologická problematika dvojího modelu ruské sovětské poezie. In: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze. «Academia», Praha, 1968, s. 301—308.

[79] VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze. 1968. Resumé přednášek, příspěvků a sdělaní. «Academia», Praha, 1968, s. 266 (резюме на русском языке).

lib.pushkinskijdom.ru

«предметную аутентичность» («эстетический реал») и затем — стилизованность, дисгармоничность, автономность элементов образной структуры, непосредственную связь с «социальной аутентичностью», с общественной проблематикой, с «утилитарными потребностями», что находит выражение в обнаженной публицистичности, агитационности и порою в «метафизике» (в тех случаях, когда эта модель органически впитывает в себя «философскую атмосферу своей эпохи»). К признакам классической модели относятся преобладание «правильных абрисов мира» над стилизацией, снижение степени предметной аутентичности («эстетического реала») как результат стремления к типизации и эстетическому идеалу, бо́льшая духовная и философская культура, отсутствие непосредственного стыка с «утилитарными потребностями дня».[80]

Читатель, вчитавшийся в эти определения, приходит к заключению о преимуществах авангардной модели в сравнении с классической. Ведь первая так близка к действительности и носит характер художественного исследования явлений, не закрывая путей к поискам их причин! Вторая же от жизни отдалена и стремится поскорее закрыть проблемы, дав догматические «правильные» решения!

Поэтому не приходится удивляться тому, что, намечая актуальные проблемы изучения творчества Маяковского, З. Матхаузер преимущественное внимание уделяет таким темам, как «Маяковский и модернизм», «Маяковский и классическое наследие» (колебания между реализмом и футуристическим нигилизмом), «Маяковский и „авангард“» (русский и европейский), «Маяковский и поэзия наших дней» (А. Вознесенский).[81] А в книге «Маяковский и его эпоха» З. Матхаузер, отведя поэзии Маяковского 1924—1930 годов совсем немного страниц (36 из 287), главное внимание обращает на его раннее творчество, связывая путь поэта с формальной школой, футуризмом, Лефом, конструктивизмом. И поэзия Маяковского предстает перед читателем книги как явление «русского авангарда», а последний — как самое революционное направление в русской поэзии 10—20-х годов.

В этой связи логичной является защита формальной школы. Формальная школа, говорит Л. Штиндл, имела живой контакт с новыми направлениями в художественном творчестве 10—20-х годов (А. Белый, В. Брюсов, футуристы и В. Маяковский). «Формальная школа не только подвергалась влиянию современных поэтических школ, но и активно находила при каждом удобном случае контакт с живым творческим усилием в современной литературе, являвшимся питательной почвой для ее трудов». С 30-х же годов литературоведение СССР, утверждает Л. Штиндл, утрачивает такие контакты и только в 60-е возникает надежда на установление их![82]

К вопросу о модернизме и авангарде обратился и М. Дрозда, сразу же подчеркнувший, что, употребляя термин «модерна», «модернизм», он «не придает им пренебрежительного смысла, как это принято в СССР».[83] Под «авангардом» он разумеет «левое искусство», к которому, как поясняется, относятся скопом футуристы, лефовцы, формалисты, Пастернак, Бабель.

Указывая на то, что Горький устанавливал контакты с рядом модернистов и уважительно отзывался о них, М. Дрозда говорит, что этот факт объясняется мотивами «идейного характера»: Горький сближался с модернистами более всего тогда, когда его творчество не было прямым выражением его социального и политического кредо, а раскрывало «судьбы людей как судьбы России вообще» (стр. 276). М. Дрозда парадоксально сближает Горького с Мережковским (концепция двойственной России — рациональной и мистической) и, используя отдельные горьковские высказывания о Бодлере, Розанове и др., утверждает, что Горький порою ставит модернистов и себя «в один ряд». Правда, тут же М. Дрозда оговаривается, что Горький «принимает модернизм... только постольку, поскольку он означает элемент активности, бунта против современной действительности в целом» (стр. 277). В этом высказывании автора как бы таится мысль, что такого рода революционная активность вообще отличает модернизм и что последнему присущ критицизм, ведущий к будущему. Остановившись на некоторых различиях в позиции Горького и модернистов, М. Дрозда затем переходит к теме «Горький и авангард», к характеристике «другой, авангардной волны русского искусства XX века», которая, в отличие от первой, оказалась непосредственно «в вихрях русской социалистической революции», что и привело ее к встрече с Горьким (стр. 279). Разногласия между Горьким и футуристами и лефовцами (с которыми Дрозда полностью сливает Маяковского) характеризуются как чисто эстетические. У Горького, говорит М. Дрозда, в центре герой, вынутый из реальности, поставленный над нею (поэма Горького «Человек»). Лефовцы же стремились к модернизму, к включению поэта и героя

[80] Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, s. 301—308.

[81] «Československá rusistika», 1965, № 3, s. 116—117. А. Вознесенский связывается с традицией «авангарда».

[82] Там же, стр. 159—160.

[83] Miroslav Drozda. Moderna, avantgarda a Maxim Gorkij. In: Československá přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, s. 275 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

в реальность, тем самым занимали более прогрессивную позицию, чем Горький... Но было у Горького и то, что сближало его с лефовцами, продолжает М. Дрозда: это — документальность, элементы «литературы факта» («Городок Окуров», воспоминания). Так Горький поднимается, так сказать, на уровень лефовского «художественного авангарда».

И вывод М. Дрозды: спор между Горьким и авангардом это «не спор идеологически антагонистических направлений, а полемика внутри социалистической литературы» (стр. 282). Такое гигантское явление, как Горький, уравнивается по значимости с одним из боковых, малоплодотворных течений русской литературы 10—20-х годов. Модернизм и авангард возвышаются до наиболее значимых и великих явлений русской литературы XX века.

Вполне естественным стало и тяготение журнала «Československá rusistika» к преимущественному изучению футуристов, лефовцев, декадентской литературы начала XX века, поэзии Цветаевой, Мандельштама, Пастернака. Охотно публикует журнал сведения обо всем, касающемся авангарда. Неудивительно появление на страницах этого журнала такого заявления: «Не существует резкой, непроходимой границы между модернизмом и реализмом».[84]

Естественно, что при некритическом отношении к модернизму многие чешские русисты не склонны отмечать реакционную сущность идейно-эстетических принципов модернизма, связь декадентских концепций с идеалистическими философскими построениями конца XIX—начала XX века, анархическую природу антибуржуазных выпадов представителей авангарда.

Л. Штолл проницательно заметил: «Авангардистская эстетика, выраставшая в некоторых своих идеях из анархистских корней, построила на этой базе свою боевую программу, — антиреалистическую эстетику... Тайной модернистского идеала является культ противоречия, обожествление противоречия». Это отражается в методе и формах модернизма, в абсолютизации им субъективного, изгнании из художественного произведения всего предметного, всяких продуманных социологических критериев, психологизма и даже элементарной логики.[85]

Суть модернизма — не в условных формах, не в «деформации» реальных форм жизни, а в субъективности художественного сознания, в индивидуалистически-анархистских идеях, в его противопоставленности передовому революционному сознанию, в дискредитации самого принципа отражения в искусстве и отказе от теории объективной истины.

Непонимание решающей роли традиций реализма русской классической литературы в формировании художественного метода советской литературы, искусственное «подравнивание» логики ее развития к логике развития некоторых западноевропейских литератур в 20—30-е годы, в которых модернистские течения порою становились ведущими, закрывало путь чешским русистам к постижению национального своеобразия русской советской литературы, ее специфики, к постижению истоков и факторов ее мирового влияния, ее воздействия на литературы других стран. Многие чешские русисты в корне разошлись с советскими литературоведами в понимании литературного процесса советской эпохи, в оценке роли в нем крупнейших писателей, в изучении отдельных этапов истории нашей литературы.

6

В чешской русистике заметно проявилось тяготение к преимущественному изучению литературы 20-х годов и последних двух десятилетий. 30—50-е годы не пользовались вниманием.

Этот крен возник не случайно, явившись результатом неверного истолкования чешскими русистами смысла решений КПСС о культе личности и связанного с этим неверного понимания истории нашей страны, развития советской литературы. Многие русисты догматически отнеслись к высказываниям отдельных советских литераторов в конце 50-х—начале 60-х годов, подхватив их и настойчиво декларируя их уже «от себя» в ту пору, когда эти литераторы расстались со своими заблуждениями. Между тем жизнь ушла вперед, дальше, к новым проблемам и к новым решениям. Когда читаешь некоторые работы чехословацких русистов, то невольно все время справляешься, когда они были написаны и опубликованы. К удивлению, обнаруживаешь, что появились они не 10—15 лет тому назад, когда порою в работах литературоведов наблюдались «перехлесты» в критической оценке недавнего прошлого, в осмыслении исторического процесса 30-х годов, трудных военных лет и сложного послевоенного периода, а в середине и даже во второй половине 60-х годов. Поразительно такое отставание от времени, такие черты «немодерности» в трудах литературоведов, жаждущих быть предельно современными!

В трудах ряда чешских русистов 30—50-е годы стали характеризоваться (почти 25 лет истории советской литературы!) как беспросветный период кризиса

[84] «Československá rusistika», 1965, № 3, s. 166 (И. Франек).

[85] Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, стр. 118, 119.

lib.pushkinskijdom.ru

и упадка искусства, как время непрерывных административных вмешательств в литературные дела, утраты искусством критического начала и торжества в нем «конформизма». Классовое-де подавило общечеловеческое, исследовательский пафос был вытеснен догматизмом и иллюстративностью... Авторы этих трудов, к сожалению, перестали замечать, что их представления о большом, отмеченном замечательными творческими победами отрезке истории советской литературы совпадают с легендами, беспочвенными утверждениями, столь обычными в буржуазной печати, в писаниях различного рода «советологов» и «кремленологов».

Сейчас не хотелось бы напоминать обо всем этом, если бы такого рода мнения не проникли в статьи и монографии серьезных чешских русистов, с которыми нельзя не считаться в практике литературоведческой работы.

Так, Й. Франек утверждает, что советская литература послевоенных лет дошла «до полного остракизма» по отношению ко всему, что было хотя бы немного не только проблематично, но просто проблемно.[86] Другой автор советует различать «два рода понятий»: во-первых, «ленинскую атмосферу после Октября» и, во-вторых, период культа личности после 1945 года.[87] Разумеется, это разные эпохи. Но какое различие в них усматривает данный автор? «Первый род понятий», говорит он, — это великое доверие к художнику, второй — недоверие к нему. В первом случае был дан простор поэтическому чувству революции, во втором — поэту отведена пассивная роль иллюстратора тезисов. Так запросто целая эпоха в развитии советской литературы предстает в совершенно очерненном виде, негативные тенденции послевоенных лет рассматриваются как единственное ее содержание.

С точки зрения К. Мартинека, в драматургии 30-х годов было подавлено всякое живое творчество.[88] Несколько позднее этот же автор заявил, что в середине 30-х годов в ходе дискуссии о формализме и натурализме «сформировались эстетические взгляды периода культа личности, способствовавшие в дальнейшем дезориентации советской культуры. В основу этих эстетических взглядов легли вульгарно-социологические воззрения РАПП, отрицавшие художественную форму произведений, настаивавшие на дуализме содержания и формы, развивавшие идею о механическом соотношении между производством и надстройкой, чтобы ускорить темпы культурного развития при помощи административных мер». К. Мартинек сокрушается по поводу того, что статьи «Правды» «усилили плагиаторские попытки, ориентировали авторов, режиссеров и художников на классическое прошлое, некритически оценивая русский критический реализм XIX века».[89]

М. Дрозда так характеризует ситуацию после 1946 года: «В литературе центр тяжести переместился с функции познавательной на нормативную; норма большей частью совпадала с иллюзией того, как жизнь могла бы выглядеть. Эта иллюзия зачастую выдавалась за действительность; чем слабее был в таких произведениях пафос художественного познания, тем ревностнее проявлялись верность в деталях, пунктуальное описание подробностей. Вместе с тем литература ограничивалась функцией иллюстратора...» В критике господствовала «эстетическая норма догматизма, враждебная действительному реализму и вообще свободному развитию искусства».[90] М. Ботура писал, что в период «культа» советская литература утеряла в мировом литературном процессе ведущее положение, и только в 50—60-е годы она начала восстанавливать соответствующую ее значению роль.[91] М. Вагнер, анализируя путь А. Платонова, говорит, что некоторые плодотворные тенденции литературы 30-х годов «под влиянием критиков-конъюнктуралистов были подавлены не только в творчестве Платонова, но и в советской литературе 40—50-х годов вообще».[92] Какие же тенденции имеются в виду? Речь идет о введении в реалистическую ткань «нереальных, фантастических и сновых (sic!) элементов, воспринимаемых, однако, героями как элементы реальные». Даже элементы фантастики, изображение сна персонажей якобы запрещались! Ф. Браблик заявляет: «Вместе с Замятиным, Булгаковым и Пильняком как-то исчезла и самоирония со страниц современной серьезной русской прозы».[93] Е. Шедива толкует о «псевдопроблемах», которыми якобы заполнены пьесы Леонова.[94]

---

[86] «Acta Universitatis Carolinae, Slavica pragensia», VII, 1965, s. 154—155.

[87] Zdeněk Mathauser. Umění poesie. Vladimír Majakovskij a jeho doba. «Československý spisovatel», Praha, 1964, s. 129.

[88] См. его рецензию на книгу М. Микулашека «Пути развития советской комедии»: «Československá rusistika», 1964, № 1, s. 59—62.

[89] Karel Martínek. Diskuse o naturalismu a formalismu v třicátých letech. «Československá rusistika», 1966, № 3, s. 141 (резюме на русском языке).

[90] Dějiny ruské sovětské literatury, č. 3. Praha, 1966, s. 519—520.

[91] «Československá rusistika», 1963, № 3 (резюме на русском языке на третьей странице обложки).

[92] Там же, 1965, № 1, стр. 25(резюме на русском языке).

[93] Там же, 1969, № 2, стр. 62.

[94] Там же, стр. 57.

lib.pushkinskijdom.ru

Так следование догмам ставит авторов в комическое положение и побуждает их давать непременные отрицательные оценки советской литературной классике 30-х годов.

К 60-м годам относится несколько попыток осветить послевоенный период советской литературы, но им сильно повредила зависимость от охарактеризованных выше общих негативных тенденций чехословацкой русистики.

В серии «Познаем Советский Союз» пражское издательство «Svět Sovětů» выпустило в 1963 году книгу о современной русской прозе.[95] Книга в общем полезная, но в ряде отношений очень спорная, отрицающая ценнейшие реалистические традиции советской литературы.[96] Конечно, суждения чешских критиков и литературоведов о явлениях инонациональной литературы не могут не отражать опыта собственной национальной литературы. Но у современной русской прозы, как известно, многообразные традиции, утвердившиеся в процессе длительного развития, исторически оправданные, эстетически плодотворные. Они находятся в процессе непрерывного творческого пересоздания, и различные их стороны соответствуют различным потребностям современного человека. Богатство реализма современного нам этапа русской советской литературы требует всесторонней оценки. Но не чувствуется, что авторы книги все это достаточно хорошо понимают.

В 1964 году вышла книга, посвященная современной советской поэзии (авторы — З. Матхаузер, М. Арнаутова и И. Гонзик).[97] Особое внимание уделено в ней молодым поэтам, которые, по мнению авторов, поддерживают «модерное» направление. Критические замечания, высказанные в рецензии на эту книгу П. Выходцевым,[98] были встречены довольно раздраженно М. Дроздой (реплика в газете «Literární noviny»). Но это обстоятельство не прибавило указанной книге объективности в отборе материала и его освещении.

В 1967 году вышла в свет работа З. Матхаузера «Спираль поэзии. Русская поэзия с 1945 года до сегодняшнего времени».[99] Она была обстоятельно рассмотрена в одной из рецензий,[100] с которой я полностью согласен. Книга интересная, содержащая наблюдения над этапами и стилевыми тенденциями русской поэзии послевоенных лет. Автор пишет не только об основном потоке, но и о составляющих его течениях: он различает множество индивидуальностей и различные традиции, действующие в литературном процессе 40—60-х годов. Но на книге лежит печать односторонности как в отборе материала для анализа, так и в его истолковании. При всей профессиональной квалифицированности автора и определенности суждений его воззрения не отличаются оригинальностью. З. Матхаузер лишь развивает сложившуюся в чешском литературоведении концепцию советской поэзии. Он бегло касается таких крупных современных русских поэтов, как А. Прокофьев, Б. Ручьев, Вас. Федоров, но подробно говорит о сравнительно молодых А. Вознесенском, Б. Ахмадулиной, Р. Казаковой и других «модных» именах. Вряд ли такой подход обеспечит объективность анализа! С этой особенностью авторского подхода связаны и его суждения о традициях, которые остаются живыми в современной молодой поэзии. З. Матхаузер предпочитает говорить о традициях Заболоцкого, Пастернака и Цветаевой. В постоянном подчеркивании автором книги роли Пастернака и Цветаевой в истории русской поэзии сказывается его пристрастие к этим поэтам — вещь вполне допустимая. К сожалению, реальный процесс развития поэзии показывает, что роль этих поэтов не была значительна; Цветаева почти совершенно не связана с духовной жизнью Советского Союза; поэзия Пастернака в значительной мере отъединена от жизни народа. Конечно, согласно некоторым западным индивидуалистическим концепциям, это обстоятельство хорошо характеризует данных поэтов, но согласиться с этими концепциями невозможно. Весьма ощутимо стремление З. Матхаузера представить «левый авангард 20-х годов» (куда без разбора включаются футуристы, Леф, Маяковский, конструктивисты, имажинисты) как самое передовое направление советской поэзии — стремление, которое у советских исследователей симпатий не вызывает, ибо в нем подспудно заключена реабилитация дискредитировавших себя течений (футуризм) и содержится искусственное сближение несоединимых явлений (поэзии Маяковского 20-х годов и принципов «литературы факта»). Что касается самого анализа явлений русской поэзии, то он ведется без достаточного учета их идейно-общественной значимости и зачастую сводится к узко эстетической оценке, что мешает автору книги более точно увидеть и определить их масштабы и реальную художественную ценность.

---

95 Současná sovětská literatura, I. Ruská proza. M. Čižkova, M. Drozda, J. Franěk, M. Genčiová, M. Hrala, M. Očadlíkova. «Svět Sovětů», Praha, 1963.

96 См. оценку книги в моей рецензии в «Русской литературе» (1964, № 4).

97 Současná sovětská literatura. II. Ruská poezie. «Svět Sovětů», Praha, 1964.

98 См.: «Русская литература», 1965, № 3.

99 Zdeněk Mathauser. Spirála poezie. Ruské básnictví od roku 1945 do současnosti. «Svět sovětů», Praha, 1967.

100 К. И. Ровда, В. А. Шошин. Чешская книга о русской советской поэзии. «Русская литература», 1969, № 1.

lib.pushkinskijdom.ru

Свою концепцию направлений в истории советской литературы (вернее, советской прозы) предложил М. Заградка. Она основывается на выделении в ней основных стилевых направлений (автор называет их «типами творчества»). Сразу же хочу заметить, что такой подход вполне возможен и интересен. Посмотрим, как он реализуется у М. Заградки.

М. Заградка усматривает в советской литературе три тенденции: романтическую (оговариваясь, что это — неточное название, ибо «в ней отсутствует характерный контраст идеала и действительности»), традиционно-реалистическую и экспериментаторски-модернистскую. Они возникли в 20-е годы и продолжили свое существование в дальнейшем.

Относя к первой из них такие разнородные произведения, как «Падение Даира» Малышкина, «Донские рассказы» Шолохова, «Железный поток» Серафимовича, М. Заградка называет этот ряд произведений «черно-белой прозой», интересующейся лишь «крайними полюсами жизни» и «персонажами-представителями определенной социальной силы». Ее основной принцип — «прямой синтез без предыдущей аналитической стадии». Ее концепция революционной действительности имеет «по традиционной терминологии романтический характер, но авторы иногда пользуются по преимуществу средствами, исторически возникшими в рамках реализма».[101] В этом течении автор находит тенденции к схематизму и бесконфликтности, нашедшие выражение в последующие десятилетия.

Вторая тенденция представлена в этой классификации Леоновым, Фединым, Горьким, Фадеевым, Шолоховым («Тихий Дон») и другими продолжателями русского реализма XIX века. Она занимает, по признанию автора, «доминирующую позицию». В отличие от первой эта тенденция выражается в «анализе человека и исторических условий», в «критическом анализе, стремящемся к синтезу». С точки зрения этой тенденции «все эксперименты, не соответствующие норме, определяются как тупик формализма или даже как литературный вариант политического вредительства» (стр. 154). В этом течении автор усматривает опасность нормативности и нивелировки. В рамках течения он выделяет две линии — «к вертикальному глубинному зонду в определенный характер или в определенную человеческую ситуацию без претензий на всесторонность и комплексность изображения» (Солженицын, В. Некрасов, «Пядь земли» Г. Бакланова) и «к горизонтальному постижению действительности», «к созданию широких полотен описательного, иллюстративного характера» («Костер» Федина, военные романы К. Симонова) (стр. 155).

Для третьей тенденции характерно постижение «противоречивости времени путем внутреннего или внешнего, неограниченного и не стремящегося к широкому синтезу анализа, чаще всего анализа внешних проявлений эпохи, направленного на максимальную внешнюю аутентичность и на самое большое приближение формы к динамичному и противоречивому ходу мира» (стр. 155). Она «имеет ряд вариантов», объединяемых «стремлением к эксперименту». К первому из них автор относит Пильняка, Бабеля, Веселого, Зазубрина, Вс. Иванова («внешняя чувственность изображения», апсихологизм, отрывочность повествования), ко второму — сторонников «литературы факта», к третьему — сатириков Замятина, Зощенко, Ильфа и Петрова, Булгакова. Это — создатели «прозы аналитического типа», советский «художественный авангард», отрицающий «традиционный реализм». Третья тенденция, за исключением «литературы факта», не имела продолжения «вследствие трагической судьбы самых талантливых ее представителей (напр., Бабеля, Веселого) в тридцатые годы, вследствие т. наз. антиформалистического курса в 30—50 годы, а также вследствие зажима общественной сатиры в атмосфере культа личности» (стр. 156).

М. Заградка считает все эти течения в общем равнозначными как в художественном отношении, так и по их революционной направленности, добавляя, что «даже сегодня нельзя заранее решить вопрос о большей или меньшей потенциальной силе того или другого течения, ибо таким образом мы бы создавали новые априорные требования и ограничения для развития литературы» (стр. 157).

Мне не кажется убедительной предложенная классификация. Произвольно сближение в рамках одной и той же идейно-художественной тенденции, например Бабеля и Вс. Иванова, Замятина и Ильфа и Петрова, Зазубрина и Пильняка, «Донских рассказов» и «Падения Даира». Единство каждой из тенденций очерчено туманно, неопределенно, зиждется, в сущности, на внешних или частных признаках. Автор не учитывает принципиальных различий в творчестве писателей перечисленных пар, неоправданно сближает писателей разного идейного устремления, пафоса, разных традиций и стилей. Способность творческих поисков как бы отдается целиком третьей, «авангардистской» тенденции. Не учитывается художест-

---

[101] Мирослав Заградка. О литературных течениях в советской литературе. «Acta Universitatis Palackianae Olomucensis», Philologica, XXV, 1968, s. 152—153 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

венное новаторство советской реалистической классики, запросто отождествляемой с классикой XIX века. Словом, на мой взгляд, предложенная классификация полна противоречий и неясностей и слабо учитывает реальные идейно-художественные тенденции в истории советской литературы.

Основываясь на изложенных принципах, М. Заградка опубликовал, кроме того, этюд о «советской аналитической прозе». Он исходит из мысли, что одни литераторы подошли «к революции, как факту, дающему новые импульсы, как к новой причине новых, пока неизвестных процессов», «как к открытому процессу, революцией начинающему (sic!) и ею же обусловленному». «Эта часть, — пишет автор далее, — довольно резко отличалась от традиционной реалистической прозы, к которой тяготела остальная проза. Отличалась прежде всего тем, что понимала современную действительность как поток вопросов, на которые надо искать ответ, и поэтому необходима предварительная аналитическая работа. Это проза выразительно аналитического типа».[102] Она ищет истину, ставит вопросы, «не претендуя пока на выводы общего значения».

Кто же они, эти новаторы в прозе 20-х годов? Оказывается, Бабель и Веселый, главным образом.[103] Думается, что вряд ли на основе такой классификации можно прийти к плодотворным решениям.

7

В контексте несостоятельных оценок и спорных воззрений постепенно складывалась откровенно ревизионистская тенденция в освещении проблем чешской и советской литературы. Истоки ее уходят в 50-е годы.

В выступлении на конференции писателей Чехословакии (1—2 марта 1959 года) Л. Штолл[104] дал обзор идейной борьбы в области культуры и искусства во второй половине 50-х годов. Уже тогда высказывались воззрения, которые вскоре сложились в ложные концепции. Эти воззрения были выражены в ряде выступлений на Втором съезде писателей Чехословакии. В них совершенно субъективистски истолковывались решения XX съезда КПСС, путь Чехословакии после 1948 года рассматривался как ошибочный, завоевания социалистического строительства умалялись, недостатки преувеличивались. Духу этих выступлений соответствовали публикации произведений, проникнутых настроениями безысходности и скептицизма (стихи Ф. Галаса, новеллы А. Беднара и др.). Начали доказывать, что культ личности с его последствиями есть органический продукт социалистического строя; что общественное развитие страны происходило «под давлением», а литература в силу этого стала неправдивой. Ясно вырисовывалась линия на деидеологизацию искусства; стали твердить о том, что «кончилось господство идеологии». Замалчивалось социалистическое содержание художественного творчества.

Любопытно, что новоявленные борцы за демократию вскоре стали проявлять откровенно диктаторские замашки. Правые элементы постепенно проникали в руководство Союза чехословацких писателей, оттесняя неугодных им лиц. «Literární noviny» были захвачены узкой группой ревизионистски настроенных литераторов. Сотрудничавший в газете литературовед О. Сус частенько практиковал метод критической дубинки (на это указывалось на IV съезде чехословацких писателей в 1967 году). В журнале «Československá rusistika» чешских литературоведов М. Заградку и А. Вацлавика стали откровенно упрекать в том, что они близки к взглядам советских литературоведов.[105]

Складывалась отчетливая ревизионистская трактовка советской литературы. На страницах «Русской литературы» мне уже приходилось говорить о некоторых общих особенностях ревизионистских истолкований советской литературы («Русская литература», 1971, № 1, стр. 190), и они в достаточно ясной форме проявились в отдельных работах чешских русистов (главным образом, представителей «пражской школы»). Ревизионистские нападки на принципы литературы социалистического реализма прозвучали в ряде выступлений на IV съезде чехословацких писателей и систематически публиковались на страницах еженедельника «Literární noviny» (1967), «Literární listy» (1968), «Listy» (ноябрь 1968—май 1969), в журналах «Plamen» (1968—1969), «Host do domu» (1968—1969) и других изданиях. В совершенно превратном свете рисовалась эволюция советской литературы (расцвет в 20-е годы, затем — нарастающий кризис), взаимоотношения литературы и общества в СССР (литература, де утеряла самостоятельность и стала иллюстратором политики) и т. д.

---

[102] М. Заградка. Об одном приеме советской аналитической прозы. (Композиция «Конармии» И. Бабеля). «Ruský jazyk», září 1970, № 1, s. 3.

[103] Там же, стр. 4.

[104] Ladislav Štoll. Literatura a kulturní revoluce. «Československý spisovatel», Praha, 1959.

[105] «Československá rusistika», 1965, № 3, s. 171—173; 1966, № 1, s. 50—52.

lib.pushkinskijdom.ru

Влияние ревизионистских истолкований творчества советских писателей рельефно сказалось в книге М. Дрозды «Бабель. Леонов. Солженицын» (1966). М. Дрозда сразу же предупреждает читателя в своем предисловии, что тот найдет в книге не только обычную в критических работах полемику с другими критиками, но и внутреннюю автополемику. О чем речь? Разъясняется, что до сих пор в работах по советской литературе исходили из требования тождественности интересов личного и общественного и это приводило к утрате «момента нетождественности». Автор-де хочет рассказать, «как все было», какая расколотость (disparátnost) внутри нового мира проявилась тотчас при его зарождении (что зафиксировал в своих произведениях Бабель); как боролся за «изменчивую правду» эпохи Леонов, в чем он сумел «воспротивиться сталинизму» и «в чем ему подчинился»; как созрел в литературе на пороге 60-х годов «перелом, связанный с именем Солженицына».[106] То есть автор книги решил сосредоточиться на отражении в советской литературе исключительно внутренних противоречий и теневых сторон нового общества, которые кем-то якобы замалчивались и утаивались. В трех этюдах о писателях, включенных в книгу, последовательно развивается эта мысль. Конечно, произведения Солженицына, соответствующим образом истолкованные, удобны для обоснования ревизионистских наветов на Советский Союз и социалистическое строительство, но приспособить к ним творчество Леонова — задача довольно трудная.

Раздел о Леонове — основной в книге. Это объясняется не только тем, что автор давно специализировался на изучении творчества этого писателя, но и его желанием дать бой существующим концепциям советской литературы по линии наибольшего сопротивления. Из эстетических проблем творчества Леонова М. Дрозду особенно интересуют его связи с классикой, отношение его творчества к действительности, эволюция его художественного метода. Этот раздел книги М. Дрозды я уже имел случай подвергнуть подробному критическому анализу.[107]

М. Дрозда попытался свести рассмотрение творчества Леонова к проблеме мнимой тяжбы художника с эпохой,[108] сузить его творческий диапазон до рамок этических проблем (но Леонов ставит также проблемы социальные, политические, философские, эстетические), поставить под сомнение реалистическую природу произведений Леонова (но это действительная летопись эпохи; созданные им образы — это полноправные образы-типы, герои времени, не сводимые к неким бесплотным «образам-программам» и плоским «эмблемам»). Нормативистский подход М. Дрозды к изучению творчества Леонова делает его концепцию ошибочной, а многие конкретные суждения — бесплодными.

В разделе о Солженицыне М. Дрозда становится более откровенным в своих антимарксистских заключениях. Если в 1961 и 1963 годах М. Дрозда говорил, что отчуждение человека — это особенность буржуазного общества, то теперь он приписывает отчуждение социализму (стр. 183). Прежде он говорил о том, что личность в стране социализма неразрывно слила свои стремления с задачами общества и нисколько не чувствовала себя ущербной; теперь он заявляет, что чем богаче возможности личности, тем трагичнее она ощущает свою неспособность отождествиться с революцией (стр. 159). Отсюда логично вытекает требование М. Дрозды, чтобы ход вещей в социалистическом обществе «имел человеческую меру, соответствовал человеку, не губил его возможностей» (стр. 173), т. е. то самое требование «социализма с человеческим лицом», которое стало девизом правых ревизионистских сил в 1968 году. Все точки над «и» тем самым М. Дроздой были поставлены...

Показательна для эволюции некоторых чешских русистов в сторону ревизионизма и книга М. Дрозды и М. Гралы «Двадцатые годы. Советская литературная критика» (1968). В ней характеризуются, по словам авторов, «типы литературного мышления 20-х годов».

Три характеризуемых типа таковы (цитируем, во избежание могущих вкрасться неточностей при переводе, по обстоятельному резюме на русском языке): «...тип авангардный (Леф), пролетарско-реалистический, основанный на преобладании политико-идеологических критериев (Рапп), и неореалистический, предвосхищающий антинормативную литературу последующих десятилетий («Перевал»)».[109] Здесь сразу же выявляется точка зрения авторов на второе и третье течения и уточняются некоторые их принципиальные установки. Их можно понять так: «пре-

---

[106] Miroslav Drozda. Babel. Leonov. Solženicyn. «Československý spisovatel», Praha, 1966, s. 8 (далее ссылки приводятся в тексте).

[107] В. А. Ковалев. Реализм Леонова. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 73—87.

[108] «Проза Леонова никогда не отвечала норме псевдореалистической иллюзорной вероятности, которая овладевала советской литературой в пору догматизма. Никогда не была простым слепком ложного сознания эпохи. Всегда несла в себе знание трагичности жизни, искупительного пути человека к красоте и счастью» (стр. 145).

[109] M. Drozda, M. Hrala. Dvacátá léta sovětské literární kritiky (Lef, Rapp, Pereval). Universita Karlova, Praha, 1968, s. 151 (далее ссылки приводятся в тексте). М. Грале принадлежит раздел о РАППе.

lib.pushkinskijdom.ru

обладание политико-идеологических критериев» в деятельности литературной группы — это плохо (какие именно критерии — неважно; главное, чтобы не было «господства идеологии»); в «последующие десятилетия», т. е., очевидно, в 30-е, 40-е и частично 50-е годы, существовала «нормативная литература», которой противостояли принципы группы «Перевал»; «неореализм» перевальского типа (не чуждый интивитуистских концепций и подчеркивавший свою аполитичность) это-де самая ценная традиция в последующей истории советской литературы. Пока еще остается беглой и недостаточно определенной оценка авторами лефовского «авангардизма» и «пролетарско-реалистического» типа мышления, но, как видим, уже в этих «запевных» строках авторы сказали много и о содержании книги, и о своем отношении к существенным сторонам литературного процесса 20—50-х годов.

Что же говорится о каждом из этих направлений?

Пролетарский «тип мышления» недвусмысленно сближается с общей политикой советского государства в области искусства. Авторы пишут: «Советская политика в области культуры основана на своеобразном традиционализме... Однако этот традиционализм не лишен внутренних противоречий. С одной стороны, он выражает собою гуманистический характер революции, преемственность ее по отношению к „памяти человечества“. С другой стороны, он — в условиях отсталой страны — сплошь и рядом оборачивается эклектицизмом, механическим традиционализмом, который — в соединении с гипертрофией политичности и, значит, самообольщением властью — может стать хронической болезнью социалистической культуры» (стр. 152). Итак, «эклектицизм», бездумное следование устарелым традициям — такова особенность этого «типа мышления».

Читаем далее: «В России идея пролетарской литературы появилась в среде революционных мыслителей, примыкающих к рабочему движению... этим фактом поясняются некоторые ее особенности: программный и нормативный характер, почти полное отсутствие эстетических критериев, большой интерес к проблеме понимания художественного произведения читателем» (стр. 155—156). Итак, нормативность, непонимание специфики искусства — таковы черты ведущего «типа мышления» в советской литературе.

М. Грала высказывает далеко не оригинальную, много раз повторенную в антимарксистских работах мысль, что мир нельзя понять «исходя из единственной точки зрения универсального классового подхода» (стр. 157). Нужны и другие подходы (вот она, «антиэклектичная» концепция авторов книги!). Классовый анализ автор желает сочетать с внеклассовым. Как это «ново» — сводить марксистский метод к одному из «равноправных» методов исследования общественных явлений!

Читаем далее: «Критика Пролеткульта Лениным... была поддержкой тенденции к общечеловеческой культуре. Но, несмотря на это, она не могла победить, потому что она не была в состоянии преодолеть влияние сектантства и классово ограниченных взглядов на культуру, которые имеют глубокие социальные корни» (стр. 156). Деятельность Родова, Лелевича, Авербаха и других руководителей РАППа автор и рассматривает как проявление этой неискоренимой болезни сектантства и догматизма — своего рода традиции русской культурной жизни.

Таков один «тип мышления» — в подаче авторов книги. Этому типу мышления противостоят остальные два. Что же говорится о них?

Леф, пишет М. Дрозда, был антиподом «эклектического традиционализма» (как мы уже знаем, общей болезни новой культуры) и в этом отношении играл положительную роль. Но, сожалеет автор, он не пользовался поддержкой власти. Значение Лефа он видит «в одиноком мужественном сопротивлении горстки квалифицированных специалистов против насилия посредственности» (стр. 155), в том, что его программа базировалась «на ощущении генерального исторического перелома, на доверии к реальности, которая существует для человека, но которая раскрывается ему в своей аутентичности только в процессе борьбы за ее пересоздание. Это программа раскрытого мира» (стр. 155). Таков второй «тип мышления», апологетически и идеализированно поданный авторами книги.

Самый отрадный, с точки зрения автора, третий тип. Цитируем: «...в основном для перевальской критики характерно не классово-ограниченное, а эпохологически-широкое мышление» (стр. 161) (вспоминаем принципы структурализма, они основаны как раз на этом «типе мышления»). Линию «Перевала» автор связывает с будущим советской литературы: «...неореалистическая программа „Перевала“ конца 20-х годов глубоко перспективна; она обращена к будущему и предвосхищает определенное подспудное антинормативное течение русской литературы последующих десятилетий» (стр. 164). Автор книги говорит, что это — «антиконформистская теория» (стр. 163), представлявшая собою «оппозицию против абсолютизированной и неподвижной коллективной задачи во имя диалектического включения ее в концепцию „открытого мира“» (стр. 163).

«Перевал», развивает М. Дрозда свою мысль, «создавался как модель „нормальной“ литературной жизни. Но судьба его трагическая». Литературной жизнью на рубеже 20-х и 30-х годов «все больше завладевают два авторитета: политико-идеологическая демагогия Раппа и официально утверждаемые, становящиеся

lib.pushkinskijdom.ru

общеобязательными высказывания А. М. Горького. „Перевал“ является антиподом все более крепнущего „казенного натурализма“ эпохи сталинизма» (стр. 160).

На такой ноте завершается исследование М. Дрозды и М. Гралы. Противники «господства идеологии» в искусстве дали образчик господства в науке представлений, сливающихся с ревизионистскими концепциями.

Положительно оценив книгу М. Дрозды и М. Гралы, З. Матхаузер полагает, что она «могла бы стать импульсом к возникновению чешской истории советской литературной критики».[110] Думается, что такой импульс может лишь повредить реализации такого замысла: в книге много тенденциозных суждений, произвольных «деформаций» материала; все это противоречит проверенным принципам научной объективности, понятиям прогрессивности в науке о литературе.

Ряд обстоятельств, и в первую очередь идеологическая диверсия империализма, предопределили нарастание противоречий в культурной жизни Чехословакии.

Переход Чехословакии к развитому социалистическому обществу обычно связывали с принятием социалистической конституции в 1960 году. Но слишком влиятельными в культурной жизни страны еще были традиции старой, буржуазной культуры, что и обнаружилось вскоре в области критики и художественной литературы, особенно интенсивно в период кризиса в 1968-м и первой половине 1969 года. Возрастанию ревизионистских и правооппортунистических тенденций содействовали ложный тезис об отсутствии классовой борьбы в Чехословакии и «беспринципность и оппортунизм в идеологической области».[111] В руководстве КПЧ (Новотный) проявились крупные ошибки догматического свойства.

Назревшие меры по обновлению руководства страной, осуществленные в январе 1968 года, были использованы правыми и антисоциалистическими силами для очернения всего пути социалистической Чехословакии в послевоенный период, подрыва марксистско-ленинского ядра партии, развязывания широкой пропаганды антикоммунизма с целью отрыва Чехословакии от лагеря социализма. В формировании политической оппозиции приняли участие писатели, ряд критиков и литературоведов.

В печати развернулась реабилитация структурализма (см. журнал «Orientace» за 1968 год), декадентских течений. Спекулятивная критика культа личности с использованием антисоветских произведений А. Солженицына[112] направлена была на дискредитацию внутренней и внешней политики Советского Союза, подчинена достижению грязных целей правых и антисоциалистических элементов.

Все эти события еще послужат предметом историко-литературных рассмотрений. Мне же хотелось здесь лишь подчеркнуть тот достойный сожаления факт, что некоторые чешские русисты, знатоки советской литературы, изменив принципам, которые они раньше разделяли, не погнушались выступать вкупе с политическими отступниками, с ревизионистами.

В 1970—1971 годах началась постепенная перестройка в литературоведении Чехословакии. Прозвучали в печати голоса, призвавшие самокритично произвести переоценку опыта чехословацких русистов, критически взглянуть на концепции и тенденции, господствовавшие на протяжении 60-х годов.

Немалую роль в перестройке чехословацкого литературоведения на основах марксизма-ленинизма играют еженедельники «Tvorba», «Svět socialismů», такие литературоведы, как Л. Штолл, И. Гаек и другие. В частности, весьма важной является статья Л. Штолла «К вопросу о критериях модерности и прогрессивности в искусстве»,[113] направленная в защиту реализма, подвергающая критике внеклассовый подход к современной литературе, забвение некоторыми искусствоведами проверенного критерия прогрессивности в литературе и искусстве. Разговор о необходимости критики ошибок чехословацких русистов, ревизионизма и антисоветизма в литературоведении был начат в докладе Е. Фойтиковой «Ленинское понимание культурной революции и место русской культуры в нашей воспитательно-образовательной системе», сделанном на научной конференции в Карловом университете о ленинизме.[114] Чрезвычайно важно появление статей В. Пекарека «Партия и литература. (К 50-летию КПЧ)» и М. Заградки «Историческая закономерность принципов социалистического реализма».[115] К мужественному признанию совершенных ошибок призвал чехословацких русистов в письме в редакцию газеты «Rudé právo» М. Заградка (июнь 1970 года).

---

[110] «Slavia», 1970, № 3, s. 464.

[111] Мирослав Валек. Уверенность. «Правда», 1971, № 2, 2 января.

[112] См., например, статью: Miroslav Drozda. Románové umění Alexandra Solženicyna. «Plamen», 1969, № 4, s. 76—81.

[113] «Tvorba», 1970, № 50—51, 16 prosince, s. 4, 6.

[114] См.: Teze referátů vědecké konference University Karlovy o leninismu. Praha, [1970], s. 50—51 (ротапринт).

[115] «Rudé právo», 1971, № 102, 1 V; № 156, 3 VII.

lib.pushkinskijdom.ru

Об ошибках, допущенных чешскими русистами в 1968—1969 годах, вел разговор в журнале «Svět socialismů» Б. Дейдар,[116] но не был поддержан. Выступление Б. Дейдара, возможно, было несколько взвинченным по тону, но ведь суть-то дела характеризовалась в общем верно, и о неблагополучии в области чешской русистики, и об ошибках 1968—1969 годов через некоторое время пришлось заговорить и самим русистам.[117]

Чешским русистам свойственна известная замкнутость в работе. Если, например, слависты ГДР сумели выступить в качестве организаторов ряда симпозиумов по советской литературе, подвергнуть широкому коллективному обсуждению проблемы советской литературы, то русисты Чехословакии предпочитали обсуждать их в собственной среде, без широкого привлечения литературоведов ГДР, СССР, Болгарии и других социалистических стран. Показательно, что чешские русисты совершенно не имели контактов с советскими литературоведами по проблемам построения курса истории русской литературы XX века, в том числе советского периода, над которым они работали последние десять лет.

В 1969—1970 годах совершается преодоление кризисных явлений, происходит консолидация на принципиальной основе как внутри партии, так и в обществе. Полностью восстановлен классовый подход и классовый анализ общественных явлений. Этот благотворный процесс затронул и чешских русистов. Результаты этого процесса выявятся позднее.

Л. Ф. ЕРШОВ

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВЕТСКОГО РОМАНА

1

Роман — ведущий жанр современной литературы. Ему доступно в большей мере, чем какому-либо иному жанру, философское осмысление бытия, исследование тонкостей человеческой психики, глубокое проникновение в структуру общества и анализ интимного мира человеческой души.

Не случайно роман был и остается в центре современных споров и дискуссий у нас и за рубежом. «Быть или не быть роману?», «Куда идет роман?», «Кризис романа!», «Гибель романа!» — таковы кричащие заголовки ряда статей и очерков последнего десятилетия.

Общемировой резонанс имел напряженный диалог о путях развития и судьбах современного романа на Ленинградской сессии Европейского сообщества писателей в 1963 году. Кажется, ни одна из наиболее существенных проблем романа второй половины XX века не была упущена участниками этого представительного форума, проходившего под девизом: «Роман, человек, общество». Вот перечень только некоторых вопросов, в той или иной мере затронутых в дискуссии: классические традиции и развитие современного романа, основные течения в современном европейском романе (модернизм и реализм), проблема формы и содержания современного романа, роман и современный читатель, гражданская ответственность у современного романиста, природа эпичности романа XX века, влияние русского классического романа на западноевропейский и многие другие.

Мысли и надежды советских писателей с наибольшей полнотой и силой выразили два крупнейших советских романиста — М. Шолохов и Л. Леонов. Пафос их выступлений в том, что народность и гуманизм — основа большой эпической формы современности. Вопреки широко распространенной на Западе теории отмирания монументальных жанров М. Шолохов говорил: «Лично для меня вопрос о том, „быть или не быть роману“, не стоит, так же как перед крестьянином не может стать вопрос — сеять или не сеять хлеб. Вопрос может быть поставлен в такой плоскости: „Как сеять и как вырастить урожай получше“. Точно так же и для меня, как для романиста, может возникнуть вопрос, как получше сделать роман, чтобы он с честью послужил моему народу, моим читателям».[1]

Раздумья, близкие к шолоховским, пронизывают и речь Леонида Леонова. Говоря о необходимости бороться за «высокое человеческое достоинство», писатель задает резонный вопрос поклонникам модернистских концепций: «Откуда же полу-

---

[116] Břetislav Dejdar. I v rusistice «kolaborantem». «Svět socialismů», 1969, 22 X, s. 6.

[117] См. их заявление в № 28 еженедельника «Tribuna» за 1970 год.

[1] М. Шолохов. С честью послужить народу. «Правда», 1963, № 218, 6 августа.

lib.pushkinskijdom.ru

чается, что будто бы все так безоговорочно покончено и с человеком, и с романом на данном историческом перевале? Разве нечего стало открывать, не за что больше сражаться?..»[2] «И когда мы осознаем этот наш долг, — продолжает Л. Леонов, — не возникнет и мысли об устарении романа. Сколько раз в прошлом помогал он мировой литературе выходить из не менее стесненных обстоятельств. Нет, я не верю в искусство, которое начинается с барабанных манифестов».[3]

На протяжении полувекового развития советской прозы роман — наиболее универсальный художественный инструмент познания мира — находился в центре литературных дискуссий и споров. В истории изучения советского романа как жанра можно наметить три этапа — 20-е годы, 30-е годы, послевоенный период.

Уже в 20-е годы роман стал объектом ожесточенного и продолжительного спора. С одной стороны, комфуты («коммунистические футуристы»), формалисты и лефовцы нигилистически отвергали крупные прозаические формы; с другой стороны, успешно развивавшийся в ту пору жанр романа получил в работах А. Луначарского, выступлениях части рапповской и перевальской критики, суждениях крупнейших советских писателей разностороннее историко-литературное осмысление. Заслуживают быть отмеченными статьи критиков тех лет, посвященные таким, например, проблемам, как становление жанра романа в литературе первых лет Октября (А. Воронский, В. Правдухин), формирование социального романа нового типа (В. Полонский, А. Ревякин), классические традиции и современный русский роман (А. Слонимский, В. Красильников, Н. Берковский), эволюция жанра романа в прозе 20-х годов (А. Лежнев, А. Селивановский). Особо важное значение имели дискуссии о сюжете романа, о формах психологического анализа, о взаимосвязях между романом и малыми повествовательными жанрами (новелла, очерк, фельетон).

30-е годы отмечены повышенным интересом к проблемам и судьбам романа. В середине этого десятилетия прошли дискуссии, посвященные различным вопросам развития крупной эпической формы. Особенно заметными стали обсуждения проблем теории романа (в Комакадемии, 1934 год), исторического романа (на страницах журнала «Октябрь», 1934 год) и ленинградская дискуссия о сюжете в романе (1935 год). Впрочем, результаты полемик не всегда оказывались значительными и плодотворными. Так, например, большинство участников дискуссии, посвященной проблемам теории романа, повторило вульгарно-социологические концепции 20-х годов, хотя и в обновленном виде (выступления Г. Лукача, Г. Поспелова, У. Фохта). Роман был объявлен (в который раз!) «буржуазным жанром», и в соответствии с этим ему уготовили участь отмирающего вида литературы.

Отличительной особенностью литературно-общественной жизни 30-х годов является то обстоятельство, что не только критики и ученые, но и сами романисты стали обсуждать вопросы романа. Особенно много позитивных решений таких проблем, как классические традиции и новаторство советского романа, советский роман и роман западноевропейский, язык и стиль современного романа, дали материалы Первого Всесоюзного съезда советских писателей и дискуссия о языке (выступления М. Горького, К. Федина, М. Шолохова, Л. Леонова и др.). Немало внимания уделялось в 30-е годы психологическому анализу, а также таким важным компонентам и элементам романа, как герой, композиция, сюжет. Нередко в ходе дискуссий и полемик пробуждался повышенный интерес к проблемам взаимосвязей между различными прозаическими жанрами (роман и очерк, роман и новелла).

В 50-е годы бурное, хотя и весьма неровное развитие романистики не сопровождалось сколько-нибудь серьезными достижениями в изучении истории и теории жанра.

Известные успехи в изучении советского романа были достигнуты авторами монографий о крупнейших романистах (Горьком, Шолохове, Леонове, А. Толстом, Фадееве, Федине). Тогда же появился ряд работ и об историческом романе (книги Р. Мессер, С. Петрова, А. Алпатова и др.). На эту пору приходится возникновение аналитического историко-литературного подхода к изучению судеб большой эпической формы. В первую очередь здесь следует назвать книгу В. Ковалева «Романы Леонида Леонова» (1954), а также ряд диссертаций, посвященных как отдельным периодам в развитии романа, так и различным жанрово-тематическим и проблемным аспектам.[4]

---

[2] Леонид Леонов. Литература и время. Избранная публицистика. Изд. 2-е, доп., изд. «Молодая гвардия», 1967, стр. 336.

[3] Там же, стр. 344.

[4] А. Кудряшова — «Послевоенный советский роман о Великой Отечественной войне» (1953); П. Юшин — «Проблема положительного героя в русском послевоенном романе о колхозной деревне» (1952); И. Кузьмичев — «Проблема идеала прекрасного в русских советских романах 30-х годов» (1953); А. Носко — «Романы о коллективизации (1927—1934 гг.)» (1953); В. Тамахин — «Образ положительного героя в русском советском романе о послевоенной колхозной деревне (1946—1950 гг.)» (1953); Г. Могилевская — «Проблема конфликта в произведениях советской литературы о деревне (1921—1941 гг.)» (1954); В. Пискунов — «Повести и романы о Великой Отечественной войне (1945—1950)» (1955).

lib.pushkinskijdom.ru

Однако в ту пору еще только набирали силы строго научные методы исследования литературы. Порою вместо раскрытия объективных закономерностей авторы довольствовались упрощенными социологическими схемами, а круг анализируемых произведений нередко был узок. Вопросы мастерства и стиля романистов, многообразие типологических разновидностей романа еще не стали предметом пристального изучения.

Следовательно, 50-е годы с их обострившимся интересом к различным идейно-тематическим направлениям современной романистики воспринимаются все же скорее как предыстория, своеобразное предвестие того лавинообразно нарастающего процесса, который с такой силой обнаружил себя в нашем литературоведении и критике 60-х годов.

2

В 60-е годы новелла и повесть несколько оттеснили на второй план большую эпическую форму. Роман накапливал силы перед новыми рубежами.

Правда, в эти годы успешно выступила на литературной арене плеяда молодых прозаиков (Ю. Бондарев, П. Проскурин, В. Астафьев, В. Шукшин и др.); создавали свои книги писатели, заявившие о себе еще в конце 40-х—начале 50-х годов. Однако развитие жанра происходило скорее экстенсивно, нежели интенсивно. Роман 60-х годов действительно активно осваивал новые темы и объекты, возникали модифицированные жанровые разновидности (роман-очерк, роман-фельетон, панорамный роман), но все же таких принципиальной важности завоеваний, которыми отмечено, например, бытование деревенской или лирической повести, не было.

Это и не случайно. Задачи исторического и национального самопознания в рамках такого жанра, как роман, особенно трудны. Для подведения итогов и философского осмысления крутых сдвигов в социально-политической и нравственно-эстетической сферах жизни требовалось время, ибо в самой основе крупной эпической формы заложена взвешенная объективность наблюдений и мудрая неторопливость выводов.

Вместе с тем, как это нередко случается в ходе литературно-общественной эволюции, именно в 60-е годы появились глубокие историко-литературные и теоретические исследования в области романа. В первую очередь необходимо отметить обилие и, как правило, высокое качество специальных работ, посвященных жанру романа в творчестве классиков советской литературы. Так, например, интересные книги были созданы о жанре романа-эпопеи у М. Горького И. Новичем, А. Овчаренко, П. Строковым, Л. Резниковым. Среди исследований, посвященных прозе А. Толстого, обращают на себя внимание работы В. Щербины, Л. Поляк, Ю. Крестинского, А. Алпатова. Романы М. Шолохова и Л. Леонова стали предметом углубленного изучения большой группы литературоведов и критиков 60-х годов (см. статьи и книги В. Гуры, А. Хватова, В. Петелина, Л. Якименко, Н. Маслина и других о Шолохове; работы В. Ковалева, Е. Суркова, Ф. Власова о Леонове). Немало полезного почерпнет читатель и из многочисленных монографий, посвященных творчеству А. Фадеева, К. Федина, А. Серафимовича, Ф. Гладкова, А. Макаренко, А. Малышкина, вышедших в те же годы.

В 60-е годы проявляется повышенный интерес не только к творчеству выдающихся советских романистов, но и к судьбам различных видов крупной эпической формы. Если историческая проза и ранее была в поле зрения научной литературы (работы М. Серебрянского, С. Петрова, Р. Мессер), то именно в 60-е годы выходят специальные исследования в области таких сравнительно малоизученных жанров, как сатирический и научно-фантастический роман (книги А. Вулиса, А. Бритикова и др.).

Минувшее десятилетие отмечено появлением историко-литературных и теоретических трудов обобщающего характера. Исследуются проблемы генезиса большой эпической формы (В. Кожинов. «Происхождение романа», 1963), дается общая картина развития русского советского романа на протяжении полувека (М. Кузнецов. «Советский роман», 1963), равно как история романа в национальных республиках (А. Адамович. «Становление жанра. Белорусский роман», 1963; З. Голубева. «Украинский советский роман 20-х годов», 1967) и за рубежом (В. Днепров. «Черты романа XX века», 1965; Т. Мотылева. «Зарубежный роман сегодня», 1966) и др.

Как естественное завершение научных разысканий в области романа воспринимается выход в свет первого обобщающего труда — двухтомной «Истории русского советского романа» (1965). В нем в научный обиход заново вводятся романы и повести первых лет революции и гражданской войны, забытые и полузабытые произведения 20—30-х годов — это помогает более зримо, чем раньше, показать значение произведений, давно ставших нашей советской классикой (романы Д. Фурманова, А. Фадеева, К. Федина, Ф. Гладкова, А. Макаренко, Н. Островского, А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова).

Истоки новаторства советского романа авторы видят в социально-философских концепциях, новом понимании бытия, которые отличают мировосприятие художника социалистического реализма.

lib.pushkinskijdom.ru

Поиски советских художников шли по путям, отличным от тех, на которые встали многие западноевропейские писатели XX века. Консерватизм и застойность социального уклада вызвали в капиталистическом мире усиление интереса к собственно формальному экспериментаторству, к проблемам разорванного сознания. Роман «потока сознания», экзистенциалистский и сюрреалистический роман, антироман — таковы характерные типы и разновидности крупного прозаического жанра в творчестве модернистов и «авангардистов», стремившихся максимально разорвать связи с реалистической традицией прошлого.

Прослеживая историю жанра, авторы «Истории русского советского романа» развернуто рисуют картину ожесточенной борьбы реалистического романа с модернистскими, формалистическими, натуралистическими влияниями и тенденциями; показывают духовное родство писателей декадентского направления и лефовско-формалистических теоретиков и практиков, а также представителей мещанско-натуралистического видения и отражения жизни.

«Истории русского советского романа» присущ пристальный интерес к гуманистической и демократической направленности нашей прозы. Если современные буржуазные советологи (Г. Струве, М. Слоним и др.) выработали схему, согласно которой гуманистическая проблематика закрепляется за узким кругом авторов, противостоящих главной тенденции развития советской литературы, то авторы «Истории русского советского романа» показывают, что пафос исканий литературы социалистического реализма как раз и состоял в изображении подъема чувства личности, что советский роман на всех этапах своего развития утверждал идеал гармонического нового человека.

Сочетание конкретно-исторического и проблемно-теоретического подхода к изучаемому предмету позволило не только по-новому осветить многие вопросы социально-исторического характера, но и раскрыть процессы взаимодействия большой эпической формы и нового художественного метода, формирование ведущих жанровых разновидностей советского романа (социально-психологический, публицистический, философский, роман-эпопея) и его основных эстетических принципов в связи с эволюцией и обогащением метода социалистического реализма.

Выход в свет «Истории русского советского романа» вызвал оживленный обмен мнениями. С разбором достоинств и недостатков этого труда выступили не только советские, но и зарубежные литературоведы.[5] В частности, рецензент «Вопросов литературы» отметил, что авторы «Истории» «уловили основные закономерности в развитии советского романа, вдумчиво проанализировали многие его характерные образцы и основные направления» (стр. 186).

Автор отзыва в журнале «Československá rusistika» В. Доскочилова пишет о том, что в «Истории» удалось раскрыть специфику романа, проследить эволюцию различных его жанровых форм. Книга побуждает к дальнейшей разработке большой и сложной проблемы.

Особенно подробный и развернутый анализ «Истории русского советского романа» содержится в статье двух немецких исследователей — Г. Юнгера и В. Байца. Авторы этого отзыва отмечают богатую фактическую основу труда, что и позволило с достаточной полнотой раскрыть ведущие закономерности развития жанра. Создатели «Истории», по мнению рецензентов, не только возрождают из небытия некоторые несправедливо забытые произведения. Достоинство работы они видят также и в том, что хорошо известные книги предстают здесь нередко в новом освещении.

Вместе с тем Г. Юнгер и В. Байц специально останавливаются на дискуссионных положениях «Истории русского советского романа», фиксируют отдельные пробелы и неточности. В частности отмечено нарушение в ряде случаев хронологического принципа, нечеткое выявление типологических особенностей некоторых жанровых разновидностей романа. Немецким авторам представляется, что в труде слабо показано влияние Горького на развитие большой эпической формы в советское время, недостаточно раскрыто значение А. Толстого и М. Шолохова для становления социально-психологического романа; нуждается в более дробном делении периодизация литературы послевоенных лет. Вывод авторов таков: «„История русского советского романа" — значительное явление в советской науке о литературе» (S. 109).

В отличие от 20—30-х годов в настоящее время изучение романа проходит под знаком полной его реабилитации как жанра. Вместе с тем возникает опас-

---

[5] Л. Кубанцев. Судьбы советского романа. «Дон», 1966, № 9, стр. 168—173; А. Хватов. История служит современности. «Ленинградская правда», 1967, № 34, 9 февраля; Н. Жегалов. Советский роман за полстолетия. «Вопросы литературы», 1967, № 12, стр. 179—186; V. Doskočilová. Dějiny sovětského románu. «Československá rusistika», 1967, № 4, ss. 254—255; H. Jünger, W. Beitz. Zur Geschichte des russischen sowjetischen Romans. In: Slawistische Beiträge aus der Deutschen Demokratischen Republik zum 50. Jahrestag der Grossen Sozialistischen Oktoberrevolution. Akademie—Verlag, Berlin, 1967, S. 108—121.

lib.pushkinskijdom.ru

ность, но уже иного рода, — опасность отрыва романа от собственно романной традиции, растворения его в общелитературном потоке.

Например, в работах В. Днепрова роман возводится даже в особый род литературы. Эта позиция встречает не только противников (критиковали положения В. Днепрова довольно энергично), но и сторонников. Свидетельство тому — выход в свет второго тома «Теории литературы», авторы которого, в противовес, например, лефовцам (по их мнению, все жанры прозы должны были вытеснить докладная и рапорт), впали в другую крайность, уверяя читателей, что роман в наше время «все поглотил».[6]

В 60-е годы обострился интерес к судьбам и проблемам современного романа. Подтверждением этого интереса служат многие сотни критических статей, написанных на эту тему,[7] ряд дискуссий, всколыхнувших литературную общественность.

В 1960 году состоялись две дискуссии: одна в Институте мировой литературы им. А. М. Горького (результатом ее явился сборник «Пути развития современного романа», 1961), другая — на страницах «Нового мира» (статьи М. Кузнецова, А. Берзера, Г. Белой и В. Назаренко).

Это были первые в послевоенной критике опыты коллективного обсуждения проблем современного романа. Отсюда известные накладки и промахи: некоторые общие признаки романа порой выдавались за своеобразно-особенное в современном романе; участники дискуссий не очень счастливы были в создании типологических и классификационных схем. Но критика привлекла внимание к таким важным проблемам, как роман и его герой, функции и роль документального начала в структуре большой прозаической формы, проблема романтического, лирического стиля в современной прозе, взаимосвязи романа со смежными жанрами (эпопея, повесть).

В ряде выступлений справедливо критиковались авторы некоторых популярных в то время романов за нарушение законов жанра. В частности, М. Кузнецов, говоря об образе политрука Синцова, главного героя романа К. Симонова «Живые и мертвые», утверждал, что «автор все же чересчур упростил этот характер... духовный мир его главного героя остается, по сути, и неглубоким и мало обогатившимся... быть главным героем большого романа об Отечественной войне — задача для него явно непосильная».[8]

Более скромны результаты дискуссии о романе, которая состоялась в марте 1964 года в Риге и была организована «Литературной газетой».[9] Здесь обсуждались новинки советской романистики и попутно затрагивались некоторые вопросы бытования жанра (соотношение лирического и эпического в современном романе, традиции советской классики, проблема национального характера).

Проблемы романа живо обсуждались в текущей литературной периодике, становились предметом споров на многочисленных конференциях и научных сессиях в вузах и исследовательских институтах. Критиками и литературоведами (М. Кузнецов, И. Кузьмичев, А. Павловский, В. Пискунов и др.) делались попытки выявить и наметить основные особенности и закономерности развития современного романа. Отмечались, как наиболее характерные, три тенденции: рост лирической прозы; усилившееся тяготение к факту и документу, а на этой основе развитие такой жанровой разновидности, как роман-очерк, романическая хроника; тенденция к интеллектуализации прозы. Теперь, спустя несколько лет, можно с уверенностью сказать, что, пожалуй, только в первом пункте схвачены некоторые специфические черты романистики 60-х годов. Две другие особенности столь же присущи советскому (на различных его этапах), как и русскому классическому роману.

Разве случаен тот факт, что критика середины 20-х годов, в связи с обилием художественно-документальных произведений о только что отгремевшей гражданской войне, отмечала возрождение романа-хроники, то есть той разновидности жанра, которая стоит на стыке репортажно-очеркового и собственно беллетристического повествования, с его резко ослабленной тенденцией к лепке характеров, с сюжетом, организуемым посредством развертывания многочисленных эпизодов во времени и пространстве?! Точно такие же процессы совершались в нашей романистике 30-х, 40-х, 50-х годов. При этом тематика, разумеется, менялась (пафос преобразований первых пятилеток, суровая и трагическая эпоха Отечественной войны, хроника послевоенного восстановления народного хозяйства), но принципы

---

[6] См.: Теория литературы. Роды и жанры литературы. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 119, 130, 131, 135 и др.

[7] См. в кн.: Советский роман, его теория и история. Библиографический указатель. 1917—1964. Составила Н. А. Грознова. Изд. БАН АН СССР, Л., 1966.

[8] М. Кузнецов. О путях развития современного романа. «Новый мир», 1960, № 2, стр. 248.

[9] См.: З. Крахмальникова, Р. Трофимов. В поисках и спорах. «Литературная газета», 1964, № 38, 28 марта; А. Макаров. Роман и его герой. «Литературная газета», 1964, № 38, 28 марта; № 39, 31 марта.

lib.pushkinskijdom.ru

документально-очерковой организации жизненного материала не претерпели существенной эволюции.

Что же касается процесса «напряженной интеллектуализации жанра» (В. Оскоцкий), который стал якобы в 60-е годы «ведущей закономерностью развития жанра в целом, проявил себя в литературе последних лет столь стремительно, что в немалом ряде случаев даже побудил романистов в чем-то существенном менять избранное ранее направление творческого поиска...»,[10] то в этой связи хотелось бы напомнить о первых шагах философского романа в России.

XVIII век в России дал одновременно натурфилософскую оду и философский роман. Именно в результате поисков путей к «напряженной интеллектуализации жанра» возникают прозаические полотна М. Хераскова («Кадм и Гармония», 1786; «Полидор, сын Кадма и Гармонии», 1794), в которых отчетливо проступают черты, сближающие их с философской прозой Вольтера. Оригинальное произведение большой социально-нравственной насыщенности создает в ту пору и М. Щербатов — роман «Путешествие в землю Офирскую г-на С..., швецкого дворянина». Автор его ставит и решает крупные проблемы своего времени (государство, закон, власть, благо, народ, нравственность и т. п.), широко пропагандируя прогрессивные идеи эпохи Просвещения. В России XVIII—XIX веков ни на десятилетие не прерывалась линия интеллектуально насыщенной прозы. Достаточно назвать хотя бы имена Радищева, декабристов, Герцена, Чернышевского, Достоевского — то есть писателей, определивших основные вехи становления и развития русского социально-философского романа.

Наиболее серьезным недостатком суждений критики 60-х годов по проблемам романа являлось то, что она не смогла соотнести нынешнее состояние романистики с теми капитальными приобретениями, которые уже были добыты русской классикой. Отсюда ее неумение выявить подлинно новаторский характер современного литературного процесса. Наблюдения и прогнозы даже такого, по общему мнению, тонкого ценителя литературы и проницательного критика, как А. Макаров, были далеко не оригинальны. Подводя итоги дискуссии в Риге, он писал: «В развитии романа происходят процессы, вызывающие желание их осмыслить. Процессы эти сказываются, в частности, в обогащении повествовательной формы новыми элементами: внутренние монологи героев в „Иду на грозу“ Гранина, сложнейшая композиция романа „Дикий мед“ Л. Первомайского, где действие переносится то в прошлое, то в настоящее, появление романов в новеллах («Тронка» О. Гончара, «Проданные годы» Ю. Балтушиса и др.)...»[11] Все то, что увидел критик в прозе 60-х годов XX века и выдал за новое, имеет по меньшей мере столетнюю историю. Во всяком случае, в «Герое нашего времени» имелись и «внутренние монологи» и «сложнейшая композиция». Наконец, именно это произведение предстало перед русским читателем как «роман в новеллах».

В цикле «Бесед о романе», который был помещен в «Литературной России» в преддверии IV съезда писателей Союза ССР,[12] авторами статей были предприняты попытки осветить некоторые вопросы развития прозы (типология романа, роман и повесть, современный военный роман и т. д.).

3

Для эволюции крупного жанра в 60-е годы характерно изменение функциональных координат. Место так называемого колхозного романа конца 40-х—начала 50-х годов уверенно заняла деревенская повесть. Хотя налицо видимое сужение жанровых границ (ведь еще Белинский, говоря о различиях между романом и повестью, писал, что повесть — это «глава, вырванная из романа»), на самом деле именно деревенская повесть расширила социально-исторические и нравственно-философские рамки прежнего узкопроизводственного повествования о жизни земледельца, русского крестьянина.[13] Отсюда повышенный интерес в критике к повести вообще и к проблеме взаимоотношений между повестью и романом.

На всем протяжении 60-х годов велся спор: какому из жанров принадлежит в общественно-литературной жизни десятилетия пальма первенства — роману или

---

[10] В. Оскоцкий. Вровень с веком. «Волга», 1967, № 9, стр. 154.

[11] «Литературная газета», 1964, № 38, 28 марта.

[12] Л. Якименко. Своеобразие романа. «Литературная Россия», 1966, № 40, 30 сентября; Ф. Левин. На пороге завтрашнего дня. «Литературная Россия», 1966, № 41, 7 октября; Л. Аннинский. Загадка «бесстильных» книг. «Литературная Россия», 1966, № 43, 21 октября; В. Оскоцкий. Вершины всегда впереди. «Литературная Россия», 1966, № 44, 28 октября; И. Золотусский. Война и роман. «Литературная Россия», 1966, № 47, 18 ноября; Г. Бровман. Еще о военном романе. «Литературная Россия», 1966, № 50, 9 декабря.

[13] Подробнее об этом см.: А. Хватов. Писатель и его герои. Изд. «Художественная литература», Л., 1969, стр. 58—81; В. И. Протченко. Современная повесть о деревне. «Русская литература», 1970, № 4, стр. 62—79.

lib.pushkinskijdom.ru

повести? А. Макаров в 1964 году решительно заявил: «В последние годы жанр романа, отступивший было на время перед жанром повести, вновь обретает свое ведущее место. Достаточно вспомнить о новых известных романах в русской, украинской, белорусской литературах. Споры о преимуществе в наше время младшей сестры романа — повести — оказались празднословными».[14]

Однако дальнейшее развитие жанра повести и прежде всего появление новых произведений Л. Леонова, Ч. Айтматова, С. Залыгина, В. Белова, В. Шукшина, В. Астафьева, В. Тендрякова и других авторов прокорректировало и этот прогноз авторитетного критика. Повесть все более явственно начинала выходить в большой социально-эстетический поиск. Она не только прокладывала путь будущим эпическим полотнам, но играла большую самостоятельную роль. Авторы лучших повестей стремились дать синтез эпохи если не через монументальные картины жизни, что подвластно лишь роману, то через отдельные человеческие характеры-открытия («Evgenia Ivanovna», «Прощай, Гульсары!», «На Иртыше», «Привычное дело»). В целом 60-е годы — это время расцвета двух жанровых разновидностей повести: деревенской и военной.

Вот почему представляется резонным далеко не риторический вопрос, который прозвучал недавно в статье Арк. Эльяшевича «Что есть повесть?»: «Продолжается ли эпоха гегемонии романа среди других повествовательных жанров? Не подчиняемся ли мы просто инерции, начиная наши обзоры современной прозы с обзора новых романов, в то время как этот жанр сегодня ни количественно, ни по своим идейно-художественным данным отнюдь не доминирует, как прежде, в книжном потоке?»[15] Авторы ряда статей о повести, помещенных под рубрикой «О чем мы спорим» в девятом сборнике «Литература и современность», кажется, единодушны в своих мнениях на этот счет. В частности, Ю. Суровцев, отмечая авангардную роль повести в современной иерархии прозаических жанров, делает такой итоговый вывод: «Повесть вышла на авансцену сегодняшнего литературного дня потому, что она удовлетворяет его запросам — запросам нашего общественного самосознания. Развитие жанров — не стайерский, а тем более, не спринтерский бег. У романа есть серьезные завоевания и сегодня. Но если он завтра даст их больше, это не будет означать, что повесть обязательно „отстанет“. Их цели общие, а не разные, — познание человеческой души и условий ее бытия. И то и другое безгранично в своем многообразии. И то и другое роман и повесть будут исследовать и художественно воплощать в союзе, а не в соперничестве друг с другом».[16]

Если в романах на современные темы шли поиски без сколько-нибудь значительных приобретений, то в области крупного прозаического жанра о Великой Отечественной войне обозначился заметный прогресс. Он был обусловлен накоплением огромного количества фактических сведений о минувших сражениях (документально-художественные произведения, мемуары участников, научные исследования историков), а главное, углублением социально-исторического и философского понимания столь еще недавнего прошлого. На гребне большого, неизменно растущего общенародного интереса к теме войны выросла особая жанровая ветвь — «военный роман».[17]

В критической литературе 60-х годов, посвященной военной прозе, шли одновременно два взаимосвязанных процесса: открытие, введение в научный обиход

---

[14] «Литературная газета», 1964, № 38, 28 марта.

[15] Арк. Эльяшевич. Что есть повесть? В кн.: Литература и современность. Сборник девятый. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 372.

[16] Там же, стр. 409.

[17] Подробнее об этом см.: И. К. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945), гл. VII. Горький, 1962; М. Н. Лебедева. Русская советская литература периода Великой Отечественной войны. Изд. «Высшая школа», М., 1964; И. Козлов. Гуманизм и подвиг. «Наш современник», 1964, № 2; И. Кузьмичев. Заметки о современном военном романе. «Октябрь», 1965, № 3; А. Бочаров. Истоки победы. «Знамя», 1965, № 5; Л. Д. Поколодный. 1) О некоторых особенностях изображения событий Великой Отечественной войны в современном военном романе. В кн.: Материалы VI научной конференции преподавателей Ошского государственного педагогического института (гуманитарные науки). Ош, 1966; 2) Правда истории, пафос исследования. (Тема сорок первого года в современном военном романе). В кн.: Материалы VI научной конференции преподавателей Ошского государственного педагогического института (гуманитарные науки). Ош, 1966; Г. Краснов. Испытаны железом и огнем. «Урал», 1966, № 6; И. Золотусский. Война и роман. «Литературная Россия», 1966, № 47, 18 ноября; Г. Бровман. Еще о военном романе. «Литературная Россия», 1966, № 50, 9 декабря; А. А. Журавлева. Романы периода Великой Отечественной войны. «Ученые записки Московского областного педагогического института», 1967, т. 187, вып. 8; Л. Плоткин. Литература и война. «Советский писатель», М.—Л., 1967; А. Журавлева. Проза периода Великой Отечественной войны. Изд. «Просвещение», М., 1969; П. Е. Глинкин. Эпос народного подвига. «Русская литература», 1971, № 1, стр. 23—44.

lib.pushkinskijdom.ru

забытых или полузабытых произведений и в то же время широкое обсуждение истинных и мнимых ценностей популярных в те годы романов и повестей об Отечественной войне. Наиболее интересны историко-литературные исследования о военной теме И. Кузьмичева и А. Журавлевой.

Труд А. Журавлевой появился семь лет спустя после исследования И. Кузьмичева. К сожалению, в ряде случаев фактическая основа в книге А. Журавлевой мало обогатилась по сравнению с работой ее предшественника. Так, например, начальный этап развития повести в книге «Проза периода Великой Отечественной войны» рассмотрен с учетом всего лишь трех произведений — «Народ бессмертен» В. Гроссмана (причем, поставлена дата «1941—1942», хотя повесть печаталась 19 июля—20 августа 1942 года в «Красной звезде», а полностью помещена в восьмой книжке журнала «Знамя» за 1942 год), «Русская повесть» (1942) П. Павленко и «Непокоренные» (1943) Б. Горбатова. На самом деле ранее этих произведений появились десятки психологических, приключенческих, документальных повестей. Вот наиболее интересные среди них: Ф. Панферов. «Своими глазами» («Новый мир», 1941, №№ 11—12); Ю. Либединский. «Гвардейцы» («Знамя», 1942, №№ 1—2); Л. Славин. «Мои земляки» («Новый мир», 1942, №№ 1—2); П. Нилин. «Линия жизни» («Знамя», 1942, №№ 3—4); Е. Кононенко. «Бессмертие» («Октябрь», 1942, №№ 3—4); А. Поляков. «Белые мамонты» («Октябрь», 1942, №№ 3—4, 5—6). А всего за первые полтора года войны только русских повестей вышло из печати около сорока. Приходится об этом говорить потому, что до сих пор не только в специальной литературе, но и в учебных пособиях бытует упрощенное, обедненное представление о прозе первых полутора-двух лет Великой Отечественной войны. В недавно вышедшем вторым изданием третьем томе академической «Истории русской советской литературы» (1968) читатель опять встречает традиционный разбор лишь нескольких канонизированных вещей.

Живой интерес среди читателей, критиков и литературоведов вызвали в 60-е годы дискуссии вокруг проблем «военного романа». Начало им было положено полемически заостренными «Заметками о современном военном романе» И. Кузьмичева («Октябрь», 1965, № 3). Автор первым поставил на историко-литературную основу анализ современных произведений о войне. Разбор романов и повестей, созданных в конце 50-х—начале 60-х годов, был сделан не только с учетом опыта разработки этой темы в период Великой Отечественной войны, но, что не менее важно, с опорой на завоевания и традиции русской классической литературы.

Основные положения статьи И. Кузьмичева, его размышления о правде войны и об «окопной» правде не вызвали возражений. Зато критические замечания в адрес романов К. Симонова «Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются» породили бурю раздраженно-возмущенных реплик. Особенно резко — и безосновательно — оспаривал оценки симоновских романов критик А. Бочаров («Знамя», 1965, № 5, стр. 234, 235 и др.). В чем же упрекал И. Кузьмичев известного романиста и был ли он одинок в своих «повышенных» требованиях?

Одно из замечаний автора «Заметок» сводилось к тому, что у ряда писателей (в том числе и у Симонова) возникло «преувеличенное внимание... к событийной стороне войны, к правде факта, которая нередко берет верх над правдой человеческого характера».[18] Вот почему «во всех книгах Симонова о войне, начиная с повести „Дни и ночи“, основным конструктивным элементом сюжета является не логика и развитие *характеров*, не история действующих лиц, а логика *событий*».[19] Военные романы К. Симонова, насыщенные большим хроникально поданным материалом, несут «печать очеркизма» и иллюстративности. «В романах К. Симонова редко ощущается „эпическая дистанция“, зачастую недостает оценки происходящего с точки зрения исторического разума. Произведения проникнуты ощущением, мыслью и думой живого участника событий. Но в них сплошь и рядом нет эпического подтекста, „второго“ измерения времени, той исторической перспективы, которая характеризует эпос».[20] В книгах писателя «очень слабо и схематично изображена солдатская масса».[21] Война в них показана как цепь событий, но глубинные причинно-следственные связи, т. е. то, что мы называем закономерностями жизни, ускользают от взора романиста.

Ряд критиков до и после выступления И. Кузьмичева пришли к тем же выводам.

Вот, например, что писал в статье «Судьба человека, судьба поколения» А. Нинов, характеризуя роман К. Симонова «Живые и мертвые»: «Фактическая достоверность наблюденного отчетливо сквозит в общем очерке событий, воспроизведенных в романе „Живые и мертвые“... Масштаб личности центрального героя оказался в заметном несоответствии с историческими обстоятельствами, через ко-

[18] И. Кузьмичев. Заметки о современном военном романе. «Октябрь», 1965, № 3, стр. 187.

[19] Там же, стр. 191.

[20] Там же, стр. 193.

[21] Там же, стр. 195.

lib.pushkinskijdom.ru

торые он проходит и в которых формируется его сознание как участника войны. Слишком узкий, частный характер носят его переживания, его опасения за себя, за свою репутацию, они недостаточно созвучны тому народному бедствию и той ярости массового сопротивления, свидетелем которых он стал... Взгляд героя, ограниченный эмпирическим кругом его личных впечатлений, естественно, не охватывает всех наиболее существенных сторон исторической картины начала войны... В попытках понять и осмыслить происходящее автор не ведет своего героя дальше общеизвестного».[22]

Надо заметить, что на переломе 50—60-х годов заявило о себе и к середине 60-х годов выявило всю свою дезориентирующую силу целое направление в нашей романистике. Военная тема есть прежде всего тема народного подвига, бесстрашия и героизма. Но авторы таких романов и повестей, как «Будь здоров, школяр!» (1961) Б. Окуджавы, «Пропавшие без вести» (1962) С. Злобина, «Убиты под Москвой» (1963) К. Воробьева, «Неудачи» (1964) Ю. Гончарова, «Последние две недели» (1965) А. Розена, «Июль 41 года» (1965) Г. Бакланова, «Наш комбат» (1968) Д. Гранина, сосредоточили внимание на изображении «черных будней войны», «окопной правды», отвлеченного человеколюбия. С целью деэстетизации темы народного подвига использовалась теория так называемого потенциального героизма, славное прошлое пересматривалось в свете скептических его оценок, «сгущения трагизма». В этих произведениях выявились две тенденции: во-первых, непременное стремление к сенсационности, к концентрации негативного материала; во-вторых, фактографичность, неглубокий журнализм, хроникальность. Сосредоточение внимания на теневых сторонах действительности приводит к искажению картины исторического процесса, к затушевыванию главных тенденций общественного развития. При установке на фактографию и репортажность большие нравственно-философские проблемы, сколько-нибудь значительные обобщения вряд ли могут иметь место.

Народ наш хранит память о Великой Отечественной войне как времени высшего духовного подъема. Историческое и национальное самопознание пережило в ту пору необычайный взлет. Вот почему любое серьезное обращение к эпохе Отечественной войны подразумевает анализ именно этих ее глубинных пластов.

Когда в трактовке героической темы стал проявляться однобокий критицизм, это не могло не вызвать реакции среди писателей и общественных деятелей (выступления Л. Соболева, И. Стаднюка, М. Алексеева, А. Ананьева и др.). В частности, М. Алексеев писал: «...странными кажутся мне попытки подменить героику ложно понятой трагедийностью, обернувшейся в некоторых фильмах и повестях унылым пессимизмом. А ведь от него не такой уж длинный путь до идейного разоружения!»[23] На Втором съезде писателей Российской федерации секретарь ЦК ВЛКСМ С. П. Павлов говорил о том же: «...в жизни на наших глазах место Корчагиных и молодогвардейцев занимают миллионы их духовных преемников, а в литературе все выше поднимают голову трусливые школяры и „честные пленяги“».[24]

Актуальным проблемам разработки военной темы в нашей литературе были посвящены совещания и обсуждения последних лет (совещание в ЦДСА 10—11 марта 1969 года; Всесоюзное совещание по военно-патриотической теме в литературе 19—20 мая 1970 года). В отчете о первом совещании содержался раздел «Против искажения правды истории». Участники совещания протестовали против односторонности подхода к явлениям действительности, «при которой преимущественно изображаются ошибки и неудачи».[25]

Поиски и находки ряда художников привели к тому, что так называемое «критическое» направление существенно сдало свои позиции. Об этом свидетельствует выход в свет таких романов, как «Исход» (1967) П. Проскурина, «Берегите солнце» (1967) А. Андреева, «Блокада» (1968—1970) А. Чаковского, «Медвежьи ворота» (1969) В. Чернова, «Крещение» (1969) И. Акулова, «Горячий снег» (1969) Ю. Бондарева, и повестей: Ю. Сбитнева «Своя земля и в горсти мила» (1967), В. Астафьева «Где-то гремит война» (1967), С. Крутилина «Лейтенант Артюхов» (1968). Достоинством этих произведений является стремление их авторов к строго объективному воссозданию картины истории. Все они возвращают читателя к большим социально-нравственным проблемам времени. И не случайно, что если раньше задавала тон повесть, то теперь снова на первый план выходит роман.

---

[22] См.: А. Нинов. Судьба человека, судьба поколения. В кн.: Советская литература наших дней. Статьи. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 348, 349—350. См. также статью: И. Золотусский. Война и роман. «Литературная Россия», 1966, № 47, 18 ноября.

[23] М. Алексеев. В пренебрежении к доблести нет доблести! «Молодая гвардия», 1965, № 5, стр. 201.

[24] В кн.: Воспевать героическое. Воениздат, М., 1965, стр. 85. Об этом же см. в статье С. Борзунова «Так ли надо воспевать героическое?» («Коммунист вооруженных сил», 1965, № 22).

[25] «Литературная газета», 1969, № 12, 19 марта.

lib.pushkinskijdom.ru

4

В наши дни уже не спорят о важности и плодотворности типологического анализа явлений литературы. Свидетельство оживившегося внимания литературной науки к вопросам типологии — выход в свет коллективного труда «Проблемы типологии русского реализма» (1969). В статье М. Б. Храпченко «Типологическое изучение литературы и его принципы», открывающей сборник, хорошо очерчены задачи подобного исследования литературных явлений: «В отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе — типологическое ее изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений и не просто их сходных черт, и не связей, как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду. Принадлежность эта нередко обнаруживается и тогда, когда литературные факты не находятся в непосредственной связи между собой».[26]

О необходимости типологического изучения романа говорилось на протяжении всех 60-х годов. Критик Л. Якименко в статье «Своеобразие романа» писал: «...одной из важнейших задач современного изучения жанра следует считать *создание научно обоснованной типологии современного советского романа*».[27] Однако некоторые попытки обоснования такой типологии делались. Автор настоящих строк предложил свою классификацию (см.: «Русская литература», 1962, № 4, а также: «История русского советского романа», 1965). Еще раньше М. Кузнецов в статье «О путях развития современного романа» («Новый мир», 1960, № 2) дал классификацию романа, особо выделив «роман событийный» и «роман характеров», а также «роман-исследование», «роман-проблему». Но разве роман характеров может обходиться без событий и наоборот, или полноценное произведение крупного жанра мыслимо без открытий, «проблем» и самостоятельного исследования жизни? Неполная, неточная систематизация рождается вследствие одностороннего осмысления литературно-исторического процесса. В статье М. Кузнецова нарисована такая картина развития советского романа 20-х—30-х годов: «Есть периоды в развитии советской литературы, когда на первый план выдвигается „роман событийный", тогда как в других исторических условиях первенство переходит к „роману характеров". Несколько огрубляя, можно сказать, что у нас обычно „роман событийный" предшествует „роману характеров". Первые романы о революции и гражданской войне должны быть отнесены к „событийному" типу... Нечто схожее увидим мы и тогда, когда обратимся к романам о труде. В эпоху первой пятилетки преобладают романы типа „Гидроцентрали", „Большого конвейера", „Время, вперед!"... В них господствует событие, широкая эпическая картина наступления социализма. „Люди из захолустья", „Танкер «Дербент»" — книги, где в центре характеры, — появятся позднее».[28]

Схема эта была бы очень удобной, если бы она была верной. Однако факты истории литературы свидетельствуют об ином. Даже в годы гражданской войны роман «событийного» типа не был господствующей формой, ибо наряду с «Двумя мирами» В. Зазубрина существовали романы В. Вересаева и С. Сергеева-Ценского, а одновременно с «Железным потоком» создавался «Чапаев» Фурманова. Может быть, критик хотел сказать, что в количественном отношении преобладал все-таки «событийный роман». Возможно, дело так и обстояло. Но кто же будет делать ко многому обязывающие выводы, основываясь на факте существования серых, аморфных, растянутых повествований, которые не сыграли никакой роли в истории жанра и которые всегда, в любую эпоху, заполняли книжный рынок.

Бытование советского романа в период первой пятилетки также вносит существенные коррективы в схему М. Кузнецова. Допустим, критик прав, причисляя к разряду произведений событийного типа роман «Гидроцентраль», сюжет которого все-таки двигали отлично сделанные характеры. Но почему же он не упоминает в своем перечислении «Соть» Л. Леонова, «Энергию» Ф. Гладкова, «Поднятую целину» М. Шолохова? Неужели это тоже романы событий, а не характеров?

Впоследствии еще не раз предлагались разнообразные системы классификации советского романа. Почти каждый исследователь, писавший о проблемах жанра в целом, не проходил мимо этой стороны дела. К сожалению, мало кому удавалось построить содержательную схему, выдерживающую не только проверку опытом истории, но и не противоречащую хотя бы элементарным требованиям логики. Так, например, в статье Ю. Суровцева «Роман и время» (1967) были выделены такие разновидности крупного прозаического жанра наших дней: роман-драма, романическая хроника, роман в новеллах, романная форма «биографии

---

[26] М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы. В кн.: Проблемы типологии русского реализма. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 12.

[27] «Литературная Россия», 1966, № 40, 30 сентября.

[28] М. Кузнецов. О путях развития современного романа. «Новый мир», 1960, № 2, стр. 233, 234.

lib.pushkinskijdom.ru

одной души», роман воспитания и, наконец, широкозахватный, панорамный роман. Здесь смешаны определения жанра по самым различным логическим основаниям: по объекту и теме, по цели и временному признаку, по ведущему структурно-композиционному приему.

В большинстве случаев критики и литературоведы обходят проблему жанровых разновидностей. В тех же случаях, когда делаются попытки осмыслить современный литературный процесс в рамках внутривидовых особенностей, нередко получается только видимость структурного подхода, ибо под признаки жанра подводится самое различное, весьма случайное, а порой и не идущее к делу содержание.

В последнее время появился ряд работ, авторы которых стремятся избежать этих недостатков.[29] Интересную попытку осмыслить проблему типологии предпринял И. Кузьмичев в статье «К типологии эпических жанров». Опираясь на глубокий анализ теоретической и критической литературы за последние полвека, ученый дает исторический обзор разработки проблемы классификации романа и эпоса. Автор выясняет различия между старым эпосом и романом нового времени (предмет изображения, принципы сюжетостроения, приемы раскрытия характеров).

Проявляющееся порой недоверчивое отношение к проблемам типологии иногда бывает вызвано опасениями схематизма. Дескать, разработают два-три типа (схемы) романа и станут примерять ко всякому новому произведению — подходит или не подходит. В действительности, само по себе отсутствие или наличие типологии не может служить ни стимулом к схематизму, ни гарантией от него. Но не расчленив и не классифицировав явления, невозможно их изучать. Не случайно ведь и у философов есть такое понятие — деление мира.

Слабо изучается исторический и сатирический роман. В книгах об исторической и сатирической прозе главенствует тематический подход, а не структурно-типологический. А разве менее важно, после того, как проанализирована историческая канва «Петра Первого» или «Разина Степана», рассмотреть эти произведения как великолепные образцы социально-психологического романа? Или, скажем, показать, что «Подпоручик Киже» и «Малолетний Витушишников» Ю. Тынянова — весьма плодотворные опыты сатирического романа на историческом материале?

В последние годы усилился интерес к вопросам структурного анализа. Но часто он удовлетворяется совсем не лучшим образом. Некоторые ученые, видимо в погоне за модой, пытаются математизировать литературоведение, насытить эстетические приемы анализа художественного произведения средствами кибернетики, электронно-счетных устройств. Пример «нетрадиционного» разбора романа «Двенадцать стульев» продемонстрирован кибернетизаторами от литературоведения в журнале «Вопросы литературы» (1967, № 1). Когда видишь, как дробится на кибернетическом молоте структуралистов формального толка изящная проза Ильфа и Петрова, становится неловко и за «школу» и за ее адептов. В результате усилий кибернетика кукла оказывается разломанной. К сожалению, внутри ничего, кроме опилок и механизма для закрывания глаз, им не обнаружено.

Художественное произведение, а в особенности роман — самый сложный инструмент постижения мира. Оно не может быть сведено ни к эмоциональному, ни к логическому эквиваленту. Тем более здесь бессильны нормативы языкознания. Вот почему и статистические методы, включающие подсчет «сем» и «морфем», ни к чему не приводят, ибо сложное целостное единство произведения раздробляется на молекулярные элементы, в которых начисто пропадает и социальный и эстетический смысл романа как самого совершенного инструмента художественного познания общества.[30]

Пристальное внимание нашей науки к проблемам большой эпической формы объясняется прежде всего тем обстоятельством, что именно роман является тем жанром, который, находясь на стрежне общественно-литературной жизни, во многом определяет закономерности ее развития. Некоторые из историко-литературных и теоретико-эстетических проблем, связанных с бытованием крупной прозаической формы, уже получили свое решение в монографических и коллективных трудах.

---

[29] Н. С. Лейтес. О типологической классификации жанровых форм прогрессивного немецкого романа 1933—1945 гг. В кн.: Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XX века. «Ученые записки Пермского государственного университета», № 188, 1968; И. К. Кузьмичев. 1) К типологии эпических жанров. «Ученые записки Горьковского государственного университета», т. 79, 1968; 2) Введение в теорию классификации литературных жанров. «Ученые записки Горьковского государственного университета», т. 79, 1968.

[30] Глубокий критический анализ принципов структуральной школы дал известный болгарский ученый П. Зарев, отметив, что искусство у сторонников этого направления «становится только материалом для систематизации знаков, совокупностью математически выведенных величин, которые приобретают ценность сами по себе. Приходят к анатомии мертвого, а не живого» («Вопросы литературы», 1969, № 12, стр. 69).

lib.pushkinskijdom.ru

Однако, несмотря на известные достижения, многое в этой области литературоведения еще нуждается в дальнейшем углубленном изучении.

Ждут исследования процессы, происходящие в романистике последнего десятилетия. Назову ряд назревших проблем: роман и повесть, их взаимодействие и отталкивание; соотношение исторического и современного, документа и обобщенно-типизированного; лирико-исповедальное и эпическое начало; новое качество психологизма; вопрос о философской насыщенности произведения и игре в интеллектуальность; свободная форма романа и традиционные приемы повествования; национальная форма и национальный характер в современном романе.

Вопрос о герое современного романа широко обсуждался в литературных дискуссиях 60-х годов. Немало высказывалось верных, хотя и общеизвестных суждений о необходимости социально-исторической укорененности героя эпического полотна, о психологической проработке характера и т. п. К сожалению, значительно меньше обсуждалась проблема национального своеобразия романа наших дней и уж совсем спорадически, случайно, поднимался вопрос о национальных особенностях героя. Только на дискуссии в Риге затрагивалась эта тема, да и то она свелась к обсуждению скорее региональных (Прибалтика), нежели общесоюзных задач.

Интерес к проблемам национального самосознания и национального характера, к особенностям той или иной национальной культуры нынче особенно обострился. Это и не случайно. Диалектика развития состоит в том, что сближение наций происходит не через умаление их своеобразия (как многие полагали раньше), а через расцвет всех возможностей, заложенных в нациях. Если понятие «национальное самосознание», правда, порою трактуемое довольно узко, только лишь как осознание групповой этнической общности людей, не подвергается сомнению, то намного сложнее обстоит дело с категорией национального характера. До сих пор в научной литературе проскальзывают суждения о неуловимости и даже несостоятельности национального характера как якобы мистической величины. Авторы отдельных работ доходят до того, что объявляют национальный характер расистским мифом.

Порою высказываются не столь категорические мнения. Вводится, например, момент «национального самосознания», но всего лишь с целью «личной и групповой идентификации».[31] Однако и при такой постановке вопроса категория национального характера в сущности упраздняется. Вначале в статье И. Кона «Национальный характер — миф или реальность?» все, казалось бы, обстоит благополучно: национальный характер поставлен в связь с национальной культурой. А потом эта декларативная зависимость отбрасывается и весь вопрос подменяется проблемой «национального самосознания». Характер исчезает, становится мифом, ибо одно национальное самосознание, то есть ощущение своей групповой этнической общности, еще не имеет права претендовать на выражение неповторимой физиономии нации как явления не столько этнически-природного, сколько социально-исторического.

Художественная литература — это такой вид искусства, где лучше всего запечатлевается реальность национального характера — наиболее устойчивого момента в психическом складе нации. Могут совершаться на протяжении ряда лет и десятилетий более или менее существенные изменения в психическом складе народа, однако национальный характер в основе своей эволюционирует чрезвычайно медленно. Вряд ли кто-нибудь станет утверждать, что нынче исчезли черты национального характера, воссозданного Пушкиным и Гоголем, Тургеневым и Толстым, Достоевским и Чеховым.

Для того чтобы умалить значение национального момента, он объявлялся этакой орнаментальной завитушкой, могущей в какой-то мере определять форму, но уж никак не содержание того или иного литературно-общественного явления. На самом же деле, как верно заметил Давид Альфаро Сикейрос, «национальное своеобразие неминуемо составляет основу всех выдающихся произведений как в изобразительном искусстве, так и во всех остальных видах искусства».[32]

Раскрытие национальной специфики продолжает оставаться слабым местом наших работ. Правда, время от времени появлялись статьи и брошюры, скажем, типа полезной работы Д. Д. Благого, книг и статей Г. Ломидзе, А. Овчаренко и некоторых других. К сожалению, речь в них шла лишь о классической литературе или литературах национальных республик. В исследованиях по русской советской литературе национальный аспект не выявлялся.

К неизученным вопросам следует отнести и решение проблемы «роман и повесть». На самом раннем этапе формирования прозы, когда советский роман еще только нащупывал свою дорогу, нередко представая то полудокументальной хроникой, то очерково-репортажным повествованием, то циклом рассказов или феле-

---

[31] И. С. Кон. Национальный характер — миф или реальность? «Иностранная литература», 1968, № 9, стр. 228.

[32] Д. А. Сикейрос. Национальное в искусстве. «Творчество», 1958, № 8, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

тонов, — на этом этапе преобладала повесть. Постепенно ее границы раздвигались; переставая быть локальной, она приобретала черты романа. Взаимосвязи и взаимоотношения между этими видами прозы изучены у нас очень слабо.

Особые заслуги в формировании романа и метода социалистического реализма принадлежат создателям больших эпических полотен. Развитие романа-эпопеи шло в советской литературе по самым различным руслам. Традиции автора «Войны и мира» продолжены в трехтомном повествовании А. Толстого «Хождение по мукам» — эпосе потерянной и возвращенной родины. Совершенно оригинально и неповторимо воплотились жанровые особенности большого прозаического полотна в «Жизни Клима Самгина», этой, по словам А. Луначарского, «панораме движущихся десятилетий», в «Тихом Доне» М. Шолохова. «Тихий Дон» наследует не только жанровые признаки «Войны и мира», в нем развиваются коренные черты толстовского реалистического метода, обогащенного горьковскими открытиями социально-классовой детерминации характера, и тем самым безмерно раздвигаются возможности метода социалистического реализма. Возьмем ли мы прозу о войне (Михаил Бубеннов, Виталий Закруткин, Анатолий Калинин) или о послевоенной и довое́нной деревне (Владимир Фоменко, Петр Проскурин, Михаил Алексеев, Сергей Залыгин), нельзя не обнаружить, что для многих из них школа шолоховского опыта была основополагающей. Разумеется, в творчестве нового поколения писателей мы видим не просто освоение шолоховских традиций, но выработку на их основе собственных художественных принципов.

Понять судьбы советского романа как явления международного невозможно, не привлекая материал западно- и восточноевропейской романистики.

Период зрелости нашего романа (конец 20-х—начало 30-х годов) отмечен повышенным интересом к прогрессивным зарубежным традициям. Рельефно видна связь советского романа с важнейшими тенденциями зарубежного романа в творчестве К. Федина, Л. Леонова, М. Шолохова. Однако и эта проблема остается до сих пор одной из наименее исследованных.

Наметившийся в 60-е годы прогресс в изучении основных проблем жанра позволяет надеяться, что исследователям удастся глубже раскрыть закономерности становления нового творческого метода, уточнить и конкретизировать многие стороны историко-литературного процесса.

Немало еще предстоит сделать, и прежде всего в области таких перспективных направлений, как теория жанра, его структурные и типологические особенности, русский советский роман и мировая литература.

XX век — время проявления невиданных социальных противоречий; масштаб исторических деяний безмерно расширился. Роман — зеркало большой истории. Печально, что сейчас за рубежом предпринимается немало усилий, чтобы разбить это зеркало, обречь человечество на то, чтобы оно смотрело на себя и на дела рук своих в осколки.

Советский роман прошел большой и сложный путь, он внес в литературу огромные идейно-эстетические ценности. Принципы нового художественного метода, его совершенствование и эволюция — все это с наибольшей полнотой воплотилось в нашем романе. Однако роман еще не сказал своего слова, время нового синтеза наступает и оно, верится, не за горами.

Л. И. ТИМОФЕЕВ

НОВЫЕ КНИГИ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Работы последнего времени в области теории социалистического реализма несомненно вносят новое, многое уточняют, позволяют четче наметить исследовательские перспективы.

Прежде всего становится уже общепризнанным, что социалистический реализм представляет собой явление интернационального масштаба, определяющее развитие мирового литературного процесса в целом. О его всемирности, планетарности пишет А. Овчаренко,[1] как явление всемирного порядка рассматривает его С. Петров,[2] о его универсальности и всемирном масштабе говорит С. Асадуллаев.[3]

---

[1] А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. «Советский писатель», М., 1968, стр. 40, 77.

[2] С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма. Изд. «Художественная литература», М., 1970, стр. 483, 606.

[3] С. Г. Асадуллаев. Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969, стр. 4, 5.

lib.pushkinskijdom.ru

«решающим фактором мирового литературного процесса» считает его А. Метченко,[4] с «судьбами развития мировой культуры» связывает его В. Щербина.[5] Особый его характер показывает А. Мясников, говоря, что «социалистический реализм дает неограниченный простор раскрытию *всех особенностей искусства как определенной формы духовной деятельности людей*. В этом его отличие от других методов... В этом смысле законы социалистического реализма совпадают с законами искусства».[6]

Тот же ход мысли находим у Г. Недошивина. «Социалистический реализм, — говорит он, — ... стремится к тому, чтобы стать ведущей силой эстетического прогресса, располагая возможностями решения любых современных жизненных проблем».[7]

Все это примеры того, что представление о социалистическом реализме как явлении интернациональном, имеющем определяющее значение для мирового литературного процесса, становится в теории социалистического реализма существенной предпосылкой дальнейшей работы. Поучительным примером в этом отношении является книга «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература», в которой собран обширный материал, показывающий воздействие социалистического реализма на развитие зарубежной литературы.

В нашей теории, по сути дела, открывается новая глава, вернее, устанавливается новая историческая перспектива понимания развития социалистического реализма и его значения для современного мирового процесса развития искусства и литературы, осмысляющая его в широком интернациональном плане эстетического прогресса современности.

Несомненный интерес в этом отношении представляет книга А. Овчаренко «Социалистический реализм и современный литературный процесс». Поставленные в ней вопросы в значительной мере возникли во встречах и дискуссиях автора с зарубежными литературоведами и критиками во время его поездок в ГДР, Чехословакию, Югославию, Китай, Францию, США, т. е. именно в атмосфере международного литературного процесса, позволившей автору, сохраняя «разговорную интонацию, полемические увлечения... донести до читателя», как он сам говорит, «остроту, с которой обсуждаются проблемы нашей науки во всем мире».[8]

Сопоставления с литературой модернизма, с зарубежным критическим реализмом, некоторые представители которого, по словам автора, «вплотную подходят к пограничной зоне между критическим и социалистическим реализмом (как это наблюдается в романе «Иметь и не иметь» Э. Хемингуэя, «Мост через Дрину» Иво Андрича)»,[9] широко разработанная проблема романтизма — все это (безотносительно к беглости, а также к естественной дискуссионности, как и у других авторов, отдельных положений) находится на подступах к большой теме осмысления интернациональной природы социалистического реализма.

Из этого основного положения вытекает очень существенный вывод о необходимости изучать социалистический реализм как явление исторически необычайно многообразное прежде всего потому, что он необходимо приобретает в своем развитии национально-историческую обусловленность, вне ее не может проявиться. Это относится и к перспективам его развития, и к его формированию, к возникновению переходных форм, к неравномерности проявления различных его сторон.

В. Щербина пишет: «Само понятие социалистического реализма не однолинейно, многогранно... едва ли верно предъявлять каждому писателю требование воплощать всю совокупность программных положений социалистического реализма... неправомерно отлучать от развития социалистического реализма таких, например, писателей, как С. Есенин... Облик и наследие С. Есенина неотделимы от истории личности в революционную эпоху».[10]

Ту же мысль о «неравномерности» и «несинхронности» развития социалистического реализма высказывает Д. Марков;[11] к мысли о том, что «нельзя, конечно,

---

[4] А. Метченко. Завещано Горьким. Изд. «Художественная литература». М., 1969, стр. 7.

[5] В. Щербина. Искусство живое, развивающееся. В кн.: Актуальные проблемы социалистического реализма. «Советский писатель», М., 1969, стр. 51.

[6] А. Мясников. Социалистический реализм и вопросы теории литературы. В кн.: Актуальные проблемы социалистического реализма, стр. 91.

[7] Г. Недошивин. К методологии изучения социалистического реализма. В кн.: Реализм и художественные искания XX века. Изд. «Наука», М., 1969. стр. 25.

[8] А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс, стр. 4.

[9] Там же, стр. 81.

[10] В. Щербина. Искусство живое, развивающееся. В кн.: Актуальные проблемы социалистического реализма, стр. 58, 59.

[11] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 77.

lib.pushkinskijdom.ru

отлучать „Двенадцать“ от социалистического реализма», приходит С. Асадуллаев;[12] о «Двенадцати» как «гениальной увертюре к новой революционной литературе» говорит С. Петров, сближающий эту поэму с романом Горького «Мать» («В „Двенадцати“ символ бури... воплощает движение самих революционных масс»).[13] В этом же плане ставит вопрос о Блоке и В. Щербина.

Эти переклички не случайны, они говорят о возросшем чувстве историзма в подходе к развитию социалистического реализма, о стремлении, как справедливо говорит А. Овчаренко, «лишить какой бы то ни было опоры легенду о жестких рамках социалистического реализма».[14]

И в самом деле, когда С. Есенин в середине 1918 года пишет: «Мать моя — родина, Я — большевик», — а Блок еще раньше: «Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем», — то в реальной исторической обстановке 1918 года принципиальное утверждение в творчестве обоих поэтов непримиримой борьбы двух миров и прихода нового героя нельзя понять изолированно от становления социалистического реализма (характерно упоминание в недавно опубликованных воспоминаниях Вс. Рождественского о некоем профессоре, кричавшем Блоку после чтения им поэмы 13 мая 1918 года в бывшем Тенишевском училище: «Стыдно... Вы, значит, за разруху, за большевиков?..»).[15]

Конечно, вопрос о понимании Блока или Есенина сложен и во многом дискуссионен, но для нас здесь он важен как пример стремления ряда авторов подойти к развитию социалистического реализма именно в конкретно-историческом плане.

Историчность, отказ от жесткости в понимании социалистического реализма в его неравномерном и несинхронном движении — это важная ступень в развитии нашей теории. Она предполагает обращение к конкретному изучению национально-исторических форм социалистического реализма. И именно в этом направлении развивается сейчас теоретическая работа. Прошедшие недавно конференции «Ленинизм и развитие метода социалистического реализма в литературах СССР» (Киев, 1969), «Актуальные проблемы социалистического реализма в литературах народов Прибалтики» («Вопросы литературы», 1969, № 11), дискуссия «Проблемы социалистического реализма в ГДР» («Вопросы литературы», 1969, № 10) — наглядное этому подтверждение. Можно было бы назвать ряд работ, вышедших и в более ранние годы.

В этой же связи большой интерес представляет книга Д. Маркова «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур», рассматривающая художественный опыт литератур Болгарии, Польши, Чехословакии, Югославии.

На этом своеобразном национально-историческом материале Д. Марков показывает общие закономерности развития метода социалистического реализма и вместе с тем обращается к его национальным корням. В одних странах, говорит он, «новые явления интенсивно проявлялись уже в начале 20-х годов, в других — в конце 20-х и в 30-е годы. Очевидно, периодизация социалистического реализма в мировой литературе должна учитывать эти факты, не выравнивая происходившие в разных странах процессы, а отмечая их характер и последовательность во времени».[16]

Усилился интерес и к изучению национально-исторических истоков литератур социалистического реализма, в частности русской. Здесь заметное место принадлежит книге С. М. Петрова «Возникновение и формирование социалистического реализма», охватывающей наиболее значительные явления русской и зарубежной литературы, показывающей закономерный процесс накопления тех творческих тенденций, которые получили свое выражение и утверждение в художественной деятельности М. Горького.

Опыт русского и зарубежного — реалистического в первую очередь — искусства, развитие пролетарской литературы, значение идей социализма, придавших литературному движению новую целеустремленность и нашедших наиболее глубокое выражение в ленинском учении о партийности, — весь круг этих вопросов, сжато и содержательно поставленных в книге, позволяет представить с достаточной полнотой, в какой мере органично, с какой мерой исторической необходимости складывались предпосылки того, чтобы в искусстве социалистического реализма эпоха социалистического переустройства мира сделала новый шаг в художественном развитии человечества, ощутить, какими «могучими и разветвленными» являются и в процессе дальнейшего изучения окажутся еще более значительными корни этого искусства. Все это — несомненное достоинство книги С. Петрова.

---

[12] С. Г. Асадуллаев. История, теория и типология социалистического реализма, стр. 157.

[13] С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма, стр. 444.

[14] А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс, стр. 68.

[15] «Литературная газета», 1970, № 48, 25 ноября.

[16] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма, стр. 77.

lib.pushkinskijdom.ru

Меньшее внимание автор уделил анализу роли романтического начала в традициях классической литературы, хотя анализ этот внес бы новые и важные черты в характеристику природы и многообразия развития социалистического реализма. Этот недочет связан с общей недооценкой в книге С. Петрова значения романтизма. «Романтизму как художественному методу, — полагает он, — присуще было субъективистское, отвлеченное, а не конкретно-историческое изображение жизни, что не могло способствовать объективно верному художественному отображению людей и событий пролетарской революции, начавшегося процесса созидания нового мира».[17] Возвращаясь к очень верной мысли А. Мясникова, что законы социалистического реализма совпадают с законами искусства и поэтому открывают неограниченный простор развитию всех его особенностей, можно думать, что основные черты, присущие романтизму, ни в какой мере не могут ограничивать возможности социалистического реализма, а наоборот, придают ему особое качество. И книга С. Петрова выиграла бы, если бы полнее раскрыла значение романтических традиций для формирования и развития этого метода.

Особое место в книге занимает вопрос о критическом реализме как об одном из существенных истоков социалистического реализма и в связи с этим критика той его трактовки, которая очень решительно была сформулирована в книге «Русская литература конца XIX—начала XX в. Девяностые годы» (авторы: Б. Бялик, Е. Тагер, В. Келдыш) и получила широкое распространение.

Суть этой трактовки состояла в том, что «ни о каком кризисе критического реализма говорить нет оснований», что «идея неизбежного кризиса критического реализма не выдерживает проверки фактами».[18]

С этой точкой зрения непосредственно связано положение о том, что критический реализм занимает определенное место и в развитии советской литературы.[19]

Спор этот поучителен для понимания исторической основы развития художественного метода. Сам по себе художественный метод в своей основе в конечном счете представляет собой то отношение искусства к действительности, которое возникает в данной общественной среде в данный исторический момент. Это отношение и определяет живую материю образности, присущую творчеству писателя, т. е. круг конфликтов и характеров, их речевое выражение, их эстетическую оценку, осмысление писателем природы и уровней общественных противоречий, в которые он включен.

С этой точки зрения критический реализм в своей основе был исторически обусловлен общественными противоречиями XIX века, изображение им действительности характеризовалось, с одной стороны, предельной остротой этих противоречий, с другой — непреодолимостью их в условиях буржуазно-помещичьего государственного строя. Этим определялось в своей основе своеобразие критического реализма как художественной системы, отвечавшей требованиям своего времени.

Положение существенно изменилось к началу XX века: возникли условия преодоления общественных противоречий, искусство должно было подняться на новый уровень, должна была возникнуть новая свободная литература с новыми героями, конфликтами; выступил на сцену рабочий класс, начавший борьбу за социалистическое общество. Это новое историческое содержание уже не вбирал критический реализм, он уже не мог охватить наиболее драматические противоречия эпохи — тем самым менялось его место в литературном процессе. Критический реализм XIX века и критический реализм XX века — это не однозначные понятия по отношению к общественному прогрессу (поскольку проблема непреодоленности за рубежом еще не везде решена, критический реализм там имеет иное значение, и мы о нем, естественно, не говорим). Реализм Бунина, например, или Куприна по отношению к ходу истории своего времени стоит на ином уровне, чем реализм XIX века (об этом, в частности, справедливо говорит С. Петров в своей книге).

Наконец, в нашей послеоктябрьской литературе вопрос о критическом реализме получает совершенно другой характер: применительно к современности он утратил свое историческое содержание, применительно к прошлому он не может не воспринимать его иначе как в свете современности, т. е. приобретает иное качество. Это снова неоднозначное с первыми двумя понятие.[20]

---

[17] С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма, стр. 454.

[18] Русская литература конца XIX—начала XX в. Девяностые годы. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 28, 145.

[19] См.: М. Пархоменко. О закономерностях перехода от критического к социалистическому реализму в литературах народов СССР. В кн.: Актуальные проблемы социалистического реализма, стр. 228—275. См. также: Г. Ломидзе. Интернациональный пафос советской литературы (глава «Реализм критический и социалистический»). «Советский писатель», М., 1970.

[20] Поучительны романы бурятского писателя Х. Намсараева «На утренней заре» (1950—1955) и якутского писателя Н. Мординова «Весенняя пора» (1944). Оба они начинают с подробного изображения жизни угнетенных народностей

lib.pushkinskijdom.ru

Художественный метод в своей конкретности не может быть оторван от исторической эпохи, в которой он развивался, в которой обладает, так сказать, своей определенной индивидуальностью. Критическое начало присуще реализму, но оно входит в новую художественную систему и только в ней может быть понято.

Нерасчлененность понятия критического реализма, его неоднозначность и приводит к прямолинейным утверждениям о неизменяемости критического реализма в изменяющемся общественном и историко-литературном процессе.

Нужно поэтому признать обоснованными соображения С. Петрова о том, что «игнорирование кризисных явлений в развитии критического реализма, оценка этого развития как перманентного подъема искажает реальную картину литературного процесса, недооценивает опасность отрицательных воздействий на реализм натуралистических и модернистских течений».[21] К подобному же выводу приходит и Д. Марков, считающий, что «в XX в. со всей остротой обнаружилась идейная недостаточность критического реализма. . .». «. . . Нелогично, — пишет он, — делать вывод о том, что критический реализм сосуществует с социалистическим реализмом, выступает как эстетическая целесообразность внутри социалистического искусства».[22]

Правда, может быть, вернее было бы говорить не столько о кризисе, сколько об утрате ведущего значения, которое принадлежало в XIX веке критическому реализму. И, пожалуй, в данной связи речь может идти не только о реализме, но и о романтизме, поскольку в начале XX века перестройка захватила весь литературный процесс. Но это уже другая проблема, для нас же важно сейчас подчеркнуть, что, говоря об истоках социалистического реализма, мы яснее должны представить роль критического реализма и неоднозначность этого понятия (критический реализм в России XIX века, начала XX века, в послеоктябрьский период и современный зарубежный критический реализм).

Основной интерес книг Ю. Андреева «Революция и литература» и С. Асадуллаева «Историзм, теория и типология социалистического реализма» заключен опять-таки в конкретном рассмотрении историко-литературной обстановки, в которой развивался социалистический реализм в первые годы советской власти и в 20—30-е годы. Ю. Андреев привлекает к рассмотрению обширный круг ранних произведений советской литературы, малоизвестных или полузабытых, внимательный анализ которых позволяет ему показать органичность формирования принципов социалистического реализма в массовом литературном движении тех лет. В этом — основное достоинство книги. Но многое в ней и спорно. Автор не преодолел ту «жесткость» в понимании социалистического реализма, о которой говорил А. Овчаренко, и стремится к излишней типологизации литературы первых лет революции, находя в ней и демократическое искусство, и социалистическое искусство, и советское искусство, и социалистический реализм, и то, что можно назвать, руководствуясь его типологией, «несоциалистическим» реализмом. Правда, он сам вынужден сказать, что «данная типология сугубо условна»,[23] но все же она вносит ненужную усложненность в характеристику литературного движения и ограничивает понимание социалистического реализма в тех его исторических формах, которые существовали в первые годы советской власти.

Вряд ли верен историзму Ю. Андреев и в своем строгом отрицании схемы развития советской литературы от «изображения масс — к анализу личности»,[24] получившей сравнительно широкую поддержку в печати. Если вспомнить слова писателей — современников литературного процесса 20-х годов (А. Толстой: «В современных русских повестях еще не видно человека. . . Мелькание людей, но не сам человек»;[25] К. Федин: «Где герой современности? — вопрос этот все резче ставился перед писателями»;[26] Б. Горбатов: «До сих пор не было еще людей в литературе.

в тяжелую предреволюционную пору, и в этом плане могли бы быть названы критическими реалистами. Но и в том и в другом романе все резче назревают революционные события, проступают черты людей — борцов за новую жизнь, в основе сюжета лежит, по сути дела, борьба двух социальных миров, завершаются романы победой Октября. Самые названия их символичны, черты критического изображения в них старого уклада включаются уже в совсем иную художественную систему, приобретают иную тональность, своего рода телескопичность в изображении ускоренного хода событий, нарастающих перемен жизни, формирования новых человеческих характеров — носителей революционного начала, строителей социалистического общества. И реализм этих романов — это новый, социалистический реализм.

[21] С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма, стр. 172.

[22] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма, стр. 291, 279.

[23] Ю. А. Андреев. Революция и литература. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 106.

[24] Там же, стр. 107.

[25] А. Толстой. Литературные заметки. Задачи литературы. В кн.: Писатели об искусстве и о себе. М.—Л., 1924, стр. 14, 15.

[26] «Литературная газета», 1951, № 18, 13 февраля.

lib.pushkinskijdom.ru

Были массы, лозунги, крики. Сейчас мы должны показать *Человека.* Но этот человек — необыкновенный, *Новый человек*»),[27] то мы поймем, что вопрос сложнее, чем он представляется Ю. Андрееву. Речь идет об изображении нового человека, рождавшегося в революции, в движении самих масс. Естественно, что писателей первых лет революции привлекала прежде всего масса и постепенный рост в ней человека — и это характерно не только для прозы, но и для драматургии (массовые представления), и для поэзии («150 000 000»). Как рассказывал Фурманов в «Чапаеве», красноармейцы отказывались от орденов («Мы... будем все одинаковые...»), а сам он участвовал в составлении письма в ЦК об отмене наград,[28] — таков был дух времени, дух массы, и он не мог не сказаться на особенностях его художественного отражения. И когда Ю. Андреев говорит о «совершенствовании принципов психологического анализа»,[29] то это означает, по сути, не что иное, как движение литературы к изображению личности нового человека. И характерно это не только для советской литературы. Д. Марков отмечает сходные черты в литературах славянских стран в 20-е годы: «...личность растворялась в общей массе, отсутствовал индивидуально-психологический облик человека... Позже... был преодолен разрыв между социальным и психологическим...».[30]

Внимание С. Асадуллаева обращено к критике 20—30-х годов, к теоретическим спорам того времени, до сих пор мало у нас изученным, тем более что мы не располагаем и историей советской критики, хотя потребность в ней очевидна.

Первые две главы его книги широко освещают споры о методе в литературе и критике, прослеживают самый процесс формирования понятия социалистического реализма, показывая его органическую связь с основными тенденциями развития советской литературы. Это наиболее удачная сторона книги. Сложнее обстоит дело с третьей главой, где поставлена новая проблема — типология социалистического реализма.

Автор намечает, как он говорит, «на сегодня» пять стилевых течений внутри социалистического реализма: реалистическое, романтическое, сатирическое, научно-фантастическое и лирическое.[31] Легко заметить, что здесь нет единого принципа деления: в социалистическом реализме реалистическое и романтическое трудно отделить друг от друга, сатирическое может быть и реалистическим и романтическим, научная фантастика весьма часто и в зарубежной и в советской литературе включает в себя и сатирическое, под лирическим течением автор разумеет лирическую прозу, но это слишком частное явление, и, кроме того, предшествующие четыре течения легко могут с ним совместиться. Таким образом, не вдаваясь в подробный разговор о типологии, приходится признать, что задача автором поставлена, но отнюдь не решена.

В рассмотренных книгах затронуты и проблемы современных дискуссий: о социалистическом искусстве, об автономном романтическом течении (даже методе!) в пределах социалистического реализма, — но тут между авторами согласья нет. Ю. Андреев поддерживает отграничение социалистического искусства, а Д. Марков и С. Асадуллаев не видят для этого оснований, С. Петров излишне строг по отношению к романтизму вообще, а Д. Марков и в особенности А. Овчаренко, у которого романтизму отведена наиболее значительная глава книги, отстаивают его автономность. «Исторический опыт становления новой литературы, — полагает А. Овчаренко, — позволяет утверждать: романтизм существует в ней как художественный метод на *ранних* этапах, но далеко *не только на ранних этапах* ее развития».[32]

Разрешение этих споров потребует, вероятно, более тщательного изучения самой жизненной основы социалистического реализма, т. е. нового качества социалистической действительности, обусловливающей природу того, что можно назвать живой материей образности художественного творчества. В свое время об этом хорошо сказал К. Симонов: «Когда в нашей, только что закончившей войну стране, в стране, громадная территория которой была оккупирована немцами, в которой были разрушены десятки и сотни тысяч городов и сел, был опубликован план послевоенного восстановления и развития народного хозяйства, этот план, выполнение которого мы сейчас досрочно заканчиваем, был невероятно романтическим документом. Что такое этот план? Это не соединение реализма и романтизма, нет: он *одновременно* и реальность и романтика, и сухие цифры, и полет мечты.

---

[27] Б. Горбатов. Письмо к А. Ефремовой от 4 января 1928 года («Юность», 1955, № 1, стр. 17).

[28] Д. Фурманов, Сочинения в трех томах, т. I, Гослитиздат. М., 1951. стр. 244.

[29] Ю. А. Андреев. Революция и литература, стр. 315.

[30] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма, стр. 76.

[31] С. Асадуллаев. История, теория и типология социалистического реализма, стр. 199 и др.

[32] А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс, стр. 229.

lib.pushkinskijdom.ru

В нашей жизни это едино, и поэтому в нашей литературе... истинно романтическое произведение может создать только тот, кто будет опираться на реальную жизнь, на реальное знание этой жизни, на реальные характеры людей нашего общества.

Поэтому история реального Алексея Мересьева из „Повести о настоящем человеке“ Б. Полевого — это высокая романтика нашего времени».[33]

Как определить природу героики людей советского строя, по какому классу — романтическому или реалистическому — ее числить в условиях нового времени, когда, по словам Ленина, «Россия сможет выдвинуть... героев сотнями, тысячами»? [34]

Без понимания значения этих «экстралитературных» факторов мы, вероятно, не сможем осмыслить и новый характер их художественного отражения.

Мы, конечно, не могли сколько-нибудь полно охватить многообразие проблематики и материала названных выше книг, но очевидно, что авторами их многое сделано для прояснения ряда вопросов, важных для понимания теории социалистического искусства.

Но нельзя вместе с тем не сказать, что полезная и нужная разработка вопросов этой теории идет пока еще в плане, который правильно охарактеризован в книге Д. Маркова: «Отвергая догматические формулы недавнего прошлого, заявляя о богатстве социалистического реализма, мы часто продолжаем оставаться, к сожалению, на уровне самых общих констатаций. Мало, очень мало сделано для конкретного раскрытия проблемы».[35] И это, конечно, верно.

Разработка теории социалистического реализма все отчетливее подводит к необходимости перехода от общих формул к осмыслению конкретного процесса его развития. Художественный метод находит свое осуществление в индивидуальном стиле писателя. Но вместе с тем он не может проявиться иначе как в своеобразном национально-историческом облике. И в свою очередь это национально-историческое своеобразие находит различное выражение в зависимости от тех конкретно-исторических условий, в которых оно протекает. Здесь, в частности, — основа для осмысления типологии метода. Таким образом, общее представление об основных чертах социалистического реализма предполагает вместе с тем и понимание его национально-исторического своеобразия (в историческом развитии), определяющего индивидуальный стиль писателя. В свою очередь понятие о творчестве писателя тоже представляет собой известное обобщение, охватывающее ряд его произведений. Культура анализа произведения как явления метода социалистического реализма у нас еще не выработана, хотя именно здесь мы и сможем найти ответы на многие, пока лишь теоретически поставленные вопросы. Изучение метода в его реальной исторической жизни — одно из важнейших условий развития теории социалистического реализма, расширения ее кругозора. Назревшая необходимость перехода к последовательной конкретности изучения социалистического реализма — весьма существенный вывод, вытекающий из анализа теоретических работ последнего времени, ему посвященных.

Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВЕТСКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1

Создание подлинно научной истории русской литературы является важной задачей нашей литературной науки.

Процесс разработки советским литературоведением основных концепционных начал русского литературного развития был достаточно сложен. В первую очередь здесь должны быть названы работы П. Н. Сакулина середины 20-х годов — «Русская литература и социализм» (ч. 1, 1922), «Социологический метод в литературоведении» (1925), «Синтетическое построение истории литературы» (1925), «Методологические задачи историка литературы» (1925) и др.

В книге «Русская литература и социализм» П. Н. Сакулин писал: «Социализм трактуется мною в его идейной сущности, как определенное мировоззрение, как философия жизни... как переживался он наряду с идеями религиозными и философскими? Какое место занимал он в интимной истории человеческих идеалов?..

---

[33] «Литературная газета», 1950, № 9, 28 января.
[34] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 4.
[35] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма, стр. 284.

lib.pushkinskijdom.ru

Объединить литературный материал и осветить его с вышеуказанных точек зрения — вот задача, которую я поставил себе».[1]

В статье «Методологические задачи историка литературы» П. Н. Сакулин настаивает на необходимости при изучении литературного процесса уделять преимущественное внимание не столько индивидуальным характеристикам отдельных писателей, сколько «всему комплексу явлений», охватываемых широким термином «литературная жизнь», понимаемая как часть всей социальной жизни народа и страны.[2]

В 1928—1929 годах вышли две части труда П. Н. Сакулина «История русской литературы. Социолого-синтетический обзор литературных стилей». Рассматривая явления русской литературной жизни с древнейших времен до 40-х годов XIX века, Сакулин разбивает русский литературный процесс на ряд периодов, каждый из которых определяется «ведущей формой идеологии». Такой основной идеологической формой для древней русской литературы являлась религия — синтез языческой и христианской культур и византийских традиций. Новый период русской литературы, начинающийся с реформ Петра, характеризуется как синтез зарождавшейся русской национальной культуры и «европеизма».

Представляющая собой в методологическом отношении довольно искусственное и неорганическое сочетание социологического и историко-культурного методов, «История русской литературы» П. Н. Сакулина в гораздо меньшей степени, чем его предшествовавший труд «Русская литература и социализм», способствовала движению советской литературоведческой мысли вперед по пути разработки основных концепционных начал русского литературного процесса. Между тем именно в эти годы, особенно в связи с нормализацией учебного процесса в высшей и средней школе, нужда в действительно научном и отвечающем современным требованиям освещении русской классической литературы становится особенно острой. Первым опытом, учитывающим именно эти цели, явился вышедший в 1940 году учебник А. Г. Цейтлина «Русская литература первой половины XIX века».[3] По словам автора, это был первый вузовский курс со времени Великой Октябрьской социалистической революции (см. стр. 4).

Свое изложение А. Г. Цейтлин доводит до 1861 года. Литературный процесс первых шести десятилетий XIX века он разделяет на три периода: 1801—1825 годы («политическое его содержание определяется зарождением и подъемом декабристского движения, литературное — развитием сентиментализма, неоклассицизма и романтизма»), 1826—1842 годы («период разгрома декабристского восстания... период напряженных философских исканий и бурного роста художественной литературы... Реализм завоевал командные высоты русской литературы»), 1843—1861 годы (период «споров западников и славянофилов, начавшегося распада западничества... в эти годы начинает свое существование „Натуральная школа“. Художественный реализм окончательно завоевывает в эту пору русскую литературу»). Внутри каждого периода членение литературного материала осуществлено по десятилетиям (каждый раздел предваряется краткой социально-политической характеристикой данного десятилетия). Этим определяется и построение курса: «Первая четверть девятнадцатого века» (1801—1825), «Двадцатые и тридцатые годы» (1826—1842), «Сороковые и пятидесятые годы» (1843—1860).

По сравнению с предшествовавшими опытами создания целостной картины русского литературного процесса труд А. Г. Цейтлина, несмотря на отдельные недочеты, обусловленные общим состоянием литературной науки тех лет, отличается продуманностью концепции, новизной и свежестью в освещении литературного материала. В общей характеристике романтизма подчеркивается «существование двух видов романтизма — революционного и реакционного». Более подробно, чем это делалось ранее, говорится о декабристской литературе, о «натуральной школе», о направлениях и течениях в литературном процессе.

Все это свидетельствует о том, что труд А. Г. Цейтлина оказался значительнее поставленной цели — создания вузовского учебника. По своим методологическим принципам (с учетом уровня науки того времени) и принципам периодизации литературного процесса книга А. Г. Цейтлина явилась значительным явлением в научной литературе тех лет и заметной вехой на пути создания марксистской концепции русского литературного процесса первой половины XIX века.

2

С середины 30-х годов начинается совместная работа двух литературоведческих институтов Академии наук СССР — Института русской литературы (Пушкинский дом) и Института мировой литературы им. А. М. Горького — по созданию

[1] П. Н. Сакулин. Русская литература и социализм, часть первая. ГИЗ, 1922, стр. 3—4.

[2] «Печать и революция», 1925, кн. 1, стр. 98.

[3] А. Г. Цейтлин. Русская литература первой половины XIX века. Учебник для высших учебных заведений. М., 1940.

lib.pushkinskijdom.ru

предпринятой по инициативе А. М. Горького десятитомной академической «Истории русской литературы». Опыт такого масштаба осуществлялся в русском литературоведении впервые.

На предварительном этапе были составлены и опубликованы обширные планы будущего труда.[4] В «Объяснительной записке» к планам были определены общие контуры «Истории русской литературы» и основные принципы работы над ней. Хронологические рамки труда вмещают изложение русского литературного процесса с древнейших времен до Великой Октябрьской революции. В отдельных случаях (М. Горький, Маяковский, Блок и др.) планы, преследуя цель полноты и связности изложения, предусматривали возможность выхода за конечную хронологическую грань. Предполагалось, что изложению литературного процесса от Октября до 30-х годов будет посвящен дополнительный XI том. Осуществлено, однако, это не было в связи с возникшим в Институте мировой литературы замыслом «Истории советской литературы».

Основная задача «Истории русской литературы» определялась в «Планах» следующим образом: «...дать не сборники персональных монографий, а изложение целостного литературного процесса, раскрыть его закономерности и показать общее движение русской литературы XIX века, в лучших ее проявлениях, к реализму и народности, как исходным пунктам для будущего развития социалистического реализма» (стр. 3). Общая идея труда состояла в стремлении показать «путь развития русской литературы к социалистическому реализму, завоевание ею ведущей роли в мировом литературном движении как литературы передового человечества» (стр. 3).

«Планы» предусматривали необходимость включения в изложение литературного процесса чрезвычайно широкого круга явлений общественно-социальной и культурной жизни русского общества того или иного периода. Они ставили задачу «выявить классовую дифференциацию и борьбу в литературе того или иного периода, проследить развитие таких основных проблем, как народность, реализм, взаимообщение русской литературы и литературы мировой, литературы русской и литератур народов СССР, литературы и фольклора, литературы, театра и искусств, рост областных ответвлений русской литературы, рост художественных жанров, критики, журналистики... выявить специфику литературно-художественного процесса, борьбу и смену литературных стилей, усвоение классического наследия в том или другом периоде, наконец — значение для нашей современности тех или иных достижений отдельных писателей и целых литературных школ» (стр. 2—3).

Учитывая разнородность и своеобразие конкретного материала отдельных этапов и периодов литературного развития, «Планы» допускали возможность, а в иных случаях и необходимость соответствующих вариаций в композиции отдельных томов (например, порядок следования глав о критике и художественной литературе в томах, посвященных литературе XVIII и XIX веков).

Первоначально «Планы» предусматривали для крупнейших писателей с большой продуктивностью и длительностью творчества (Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Некрасов и др.) «деление персональной характеристики по двум, даже трем периодам, в соответствии с этапами внутреннего роста самого писателя и его участия в общелитературном движении» (стр. 3). От этого принципа в процессе работы над изданием пришлось отказаться. Во вступительной заметке «От редакции» к первому тому приведена следующая мотивировка этому: «Для того чтобы не нарушать целостности творческого облика писателя, в нашем издании принято излагать деятельность художника в одной главе, даже в том случае, если эта деятельность являлась весьма длительной и протекала в разные исторические периоды... Такой принцип таит в себе известные трудности, ибо приходится нарушать хронологическую последовательность, но зато восприятие творчества художника не разбивается, и писатель выступает во всей своей целостности. В целях же соблюдения общей исторической полноты творчество таких писателей представлено в обзорных главах других томов в той мере, в какой это нужно для характеристики литературного периода» (стр. X).

Предполагалось далее включить в состав томов, посвященных новой русской литературе, хронологические даты жизни и творчества отдельных писателей, синхронику литературного движения по периодам, избранную библиографию по отделам и главам и указатели имен и литературных названий. Все это выполнено не было, что в значительной степени снизило качество всего издания в целом и затруднило пользование им.

В приложенной к «Планам» «Инструкции авторам» определен тип издания и содержания глав. Подчеркивалось, что «История русской литературы» должна представлять собой органическое целое, а не механическое соединение статей отдельных авторов. Специально оговаривалось, что если точка зрения автора расходится с планами, то автору следует особо аргументировать это расхождение и согласовать его с редакцией издания. Определяется в «Инструкции» и характер вводных, обзорных и персональных глав. Введения к отдельным периодам, являясь

[4] Планы истории русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938.

lib.pushkinskijdom.ru

фоном для всего изложения данного периода, должны характеризовать расстановку общественных сил, основные исторические события, общественное и культурное движение и их значение для развития литературы. Обзорные главы, посвященные характеристике историко-литературного развития того или иного периода, в основе своей призваны давать представление об общественно-литературной борьбе данного периода. В них должны найти место и второстепенные литературные явления, не охватываемые персональными главами. В персональных главах место биографии писателя — подчиненное, причем на первый план выдвигаются моменты его творческой и общественной биографии.

В отношении характера изложения «Инструкция» требовала, чтобы оно было сжатым, чтобы детальная аргументация отдельных положений исключалась при условии указания источников, на которых основана точка зрения автора; непосредственная полемика с другими концепциями допускалась лишь в тех случаях, когда это необходимо для основных выводов автора. В связи с первоначальным намерением редакции издания — давать к каждой главе или разделу избранную библиографию, «Инструкция» настаивает на крайней сжатости авторского библиографического и ссылочного аппарата: сноски в тексте должны быть ограничены указанием произведения и его даты, ссылки на критическую литературу в подстрочных примечаниях разрешаются лишь в самых необходимых случаях. Но, поскольку, как указывалось выше, включение избранной библиографии к каждой главе не было осуществлено, данный пункт «Инструкции» крайне связывал авторов и обеднял изложение.

Издание академической «Истории русской литературы» с начала работы над «Планами» и до выхода в свет последних VIII и IX томов в 1956 году растянулось на двадцать лет (включая вынужденный перерыв в работе в годы Великой Отечественной войны), что отрицательно сказалось на характере освещения литературного процесса в некоторых томах, так как литературоведческая мысль в эти годы продолжала непрерывно развиваться, а ранее подготовленные тома выходили в свет с значительным запозданием и в отдельных случаях оказывались уже в какой-то степени устаревшими и по своей методологии, и по своему материалу, и по литературоведческому освещению этого материала.

Второй момент, отрицательно сказавшийся на цельности всего издания, определялся характером и численностью его авторского коллектива. В создании «Истории русской литературы» принимали участие 103 автора. Слишком громоздкими были и авторские коллективы отдельных томов.[5] В этих условиях добиться не только абсолютной, но даже и относительной стилистической унификации глав труда было невозможно. За годы войны многие авторы погибли, между тем написанные ими еще до войны разделы труда требовали в новых условиях доработки, что ставило подчас редакцию издания в крайне затруднительное положение. Нежелательно сказались на цельности труда и неоднократные изменения в составе редакции как всего издания, так и отдельных его томов.

Несмотря на все это, значение академической десятитомной «Истории русской литературы» как важнейшего этапа советского литературоведения на пути осмысления закономерностей русского литературного развития и создания целостной концепции русского литературного процесса — неоспоримо. Самые масштабы труда дают представление о монументальности издания. Первые два тома посвящены древней русской литературе. Третий и четвертый — литературе XVIII века. В русской историографии они представляют собой первый опыт столь обширного научного изложения истории литературы этого периода. Новая русская литература XIX века занимает центральное место в издании. Ей отведено пять томов (семь книг). Особое значение в них приобретают персональные характеристики отдельных писателей. Десятый том охватывает наиболее сложный период русского литературного развития — с 90-х годов XIX века до Великой Октябрьской социалистической революции.

3

Уже ко времени завершения десятитомной «Истории русской литературы» стали очевидны как положительные ее стороны, так и ее недостатки. Все, выступавшие с ее оценкой, отмечали как несомненное достоинство труда обилие заключенного в нем конкретного фактического материала. Вместе с тем было обращено серьезное внимание на недостатки концепционного характера. Еще до завершения издания в целом Д. Д. Благой отметил, что проблема анализа закономерностей русского литературного процесса в «Истории русской литературы» не может считаться решенной, что вышедшие тома[6] «представляют собой в большей своей части

[5] I том — 14 чел., II том, часть 1-я — 12 чел., II том, часть 2-я — 10 чел., III том — 11 чел., IV том — 14 чел., V том — 17 чел., VI том — 16 чел., VII том — 12 чел., VIII том, часть 1-я — 12 чел., VIII том, часть 2-я — 10 чел., IX том, часть 1-я — 14 чел., IX том, часть 2-я — 13 чел., X том — 18 чел.

[6] К этому времени вышли первые шесть томов.

lib.pushkinskijdom.ru

не столько историю движения и развития литературы как целостного, взаимосвязанного во всех своих звеньях процесса, сколько собрание в большей или меньшей степени квалифицированных и ценных статей, посвященных творчеству отдельных писателей или отдельным группам литературных явлений».[7] Анализируя содержание и композицию пятого тома, по его мнению, более или менее характерные для всего издания в целом, Д. Д. Благой, с известной долей спорности, пишет, что «очень большое место в томе (больше четверти его объема) занимает материал, который хотя и имеет близкое отношение к непосредственному предмету науки о литературе, но отношение не прямое, а смежное, пограничное («литературная жизнь», «литературные объединения», «журналистика»)» (стр. 403).

Развернутый и серьезный критический анализ всего издания в целом дал А. Н. Соколов в статье «Вопросы литературного процесса в „Истории русской литературы“».[8] Отметив, что «каково бы ни было качество монографических глав о больших и малых писателях», основное все же не в этом, ибо «мы хотим найти в „Истории русской литературы“ общую концепцию процесса развития литературы XIX века», рецензент задает вопрос: «В какой же мере „История“ удовлетворяет этому законному требованию?» (стр. 244).

Изложив содержание «Введения» к VI тому, А. Н. Соколов пишет: «Надо ли доказывать, что такое „Введение“... при его крайнем схематизме и лаконизме не отвечает задаче ознакомления с литературным процессом в его конкретном развитии» (стр. 245). Сколько-нибудь удовлетворительного ответа на вопрос об общем характере русского литературного процесса А. Н. Соколов не находит и в обзорных главах. Рецензент иллюстрирует это на примере раздела о поэзии 20—30-х годов (т. VI), где говорится, что вокруг задачи создания национально-самобытной литературы объединяются Пушкин и Грибоедов, писатели-декабристы и многие другие прогрессивные писатели. «Но где же, — спрашивает он, — речь о серьезных расхождениях между Пушкиным и декабристами, между Грибоедовым и романтиками, между декабристами и поэтами пушкинского окружения? Как можно это обойти в общей характеристике поэзии пушкинского периода?» (стр. 246). «Отсутствие принципиальной, последовательной постановки вопроса о литературных течениях, — резюмирует рецензент, — не позволяет авторам за индивидуальными особенностями, свойственными поэтам пушкинской эпохи, с необходимой отчетливостью увидеть общие линии, дающие возможность говорить о различных идейно-творческих течениях в поэзии 20—30-х годов» (стр. 247).

Касаясь вопроса о самом характере обзорных глав, посвященных прозе, поэзии и драматургии, и о месте их в общей структуре тома, рецензент приходит к выводу о непродуманности построения труда в целом. Правильно начав изложение литературного процесса 20-х годов главой «Литература декабристского движения», редакторы и авторы в дальнейшем изменяют этому верно намеченному принципу расчленения сложного литературного процесса на идейно-литературные течения. «Начиная с того же VI тома, обзорные главы основываются на ином членении материала: поэзия, проза, журналистика; в последующих томах к этому присоединяются главы о драматургии и критике» (стр. 245). Признавая, что рассмотрение каждой из этих категорий возможно и даже необходимо, А. Н. Соколов все же считает, что для изложения специфики литературного процесса такой принцип деления не является удачным, во-первых, потому, что «нельзя понять закономерности развития прозы, поэзии, драматургии, не обращаясь к общим закономерностям литературного процесса», которые наиболее явственно проявляются в категориях художественного метода и литературного течения, и, во-вторых, потому, что раздельное изучение поэзии, прозы и драматургии[9] приводит и к практическим неудобствам, так как в каждом из этих разделов приходится касаться каких-то общих вопросов литературного процесса, а это вызывает ненужные повторения. Рецензент указывает, что по тому же принципу строятся обзорные главы и в следующих томах: «Проза сороковых годов», «Поэзия сороковых годов», «Драматургия семидесятых-восьмидесятых годов» и т. д. «Такое расчленение литературного материала, — утверждает он, — не способствует решению важнейшей задачи „Истории русской литературы“ — созданию целостной картины литературного процесса» (стр. 246).

Обратим внимание на еще одно существенное замечание А. Н. Соколова. Если, говорит он, в литературном процессе ведущая, определяющая роль принадлежит такому-то великому писателю, то ему посвящается отдельная персональная глава, рассматривающая его творчество, как правило, почти вне соответствия с литера-

---

[7] Д. Д. Благой. Вопросы построения истории русской литературы. «Известия АН СССР», отделение литературы и языка, 1954, т. XIII, вып. 5, стр. 402.

[8] «Вопросы литературы», 1957, № 7, стр. 243—250.

[9] Вполне справедливо замечание А. Н. Соколова относительно того, что в основу членения положены различные признаки: «Проза и поэзия разграничиваются по форме изложения, а драматургия выделяется как родовая категория, в пределах которой возможны и прозаические и стихотворные произведения» (стр. 245).

lib.pushkinskijdom.ru

турным процессом того времени. И наоборот, в обзорных главах, посвященных литературному развитию тех же лет, о месте данного писателя в общелитературном процессе говорится далеко не достаточно. На примере центральной главы VI тома о Пушкине рецензент устанавливает, что если в обзорных главах о литературе 20—30-х годов «литературный процесс излагается без Пушкина, то в монографической главе Пушкин рассматривается вне литературного процесса», и «для того, чтобы сочетать то и другое, читатель должен проделать работу, которая не проделана авторами коллективного труда» (стр. 250).

С наиболее развернутой критикой последнего X тома «Истории русской литературы», посвященного сложнейшему периоду конца XIX—начала XX веков, выступил Б. В. Михайловский.[10] Отдавая должное достоинствам тома (полнота материала, высокое качество отдельных монографических глав), рецензент в то же время вынужден признать, что «недостатки этого труда существенны и зачастую симптоматичны» (стр. 139). Прежде всего, по его мнению, неясным является профиль тома, его читательский адрес. Для исследовательского труда в нем недостаточно самостоятельного научного творчества, значительных новых мыслей, ответов на теоретические вопросы концепционного характера. Как вузовский учебник он слишком громоздок и перегружен материалами второстепенного значения. Особенно неудачна композиция тома в целом, где вместо выделения на первый план литературных направлений и течений в основу членения материала положен жанровый признак (проза, стих и пр.). Проблемы литературных направлений авторы тома частично касаются в обзорных главах, но и там не дается сколько-нибудь развернутой их характеристики (стр. 139). Недооценка специфики искусства проявилась в том, что «разделы о критике поставлены ранее разделов об основном предмете изучения — о художественной литературе, которую критика призвана уяснять» (стр. 149).[11] Б. В. Михайловский видит в рецензируемом труде яркое проявление характерной для литературной науки первой половины 1950-х годов тенденции «нивелировать писателей-реалистов различных эпох, приводить их „к общему знаменателю“ в идейном и художественном отношениях» (стр. 140). С этим связана и другая тенденция — «„вытравливание“ романтизма, отрицание его элементов в творчестве прогрессивных писателей..., подчеркивание романтизма у писателей реакционных» как отрицательного явления в искусстве, как «антиреализма» (стр. 146).

Как подчеркивает Б. В. Михайловский, авторы X тома не решают важнейших теоретических проблем, обходят их. «Это, в первую очередь, относится к проблемам социалистического реализма, — пишет он. — Авторы... не раскрывают своего понимания этого художественного метода, не показывают, когда и как складывались принципы социалистического реализма..., как они развивались на различных этапах..., каково соотношение социалистического реализма и реализма XIX в., „критического реализма“» (стр. 139).

Но, наряду с серьезной и справедливой критикой недостатков десятитомной «Истории русской литературы», рецензенты отмечали ее исключительно большое значение. «Целые пласты истории русской литературы, — говорится об этом издании в сборнике «Советское литературоведение за пятьдесят лет», — разработаны заново, как никогда обстоятельно, с подлинно исторической оценкой... Это издание является капитальным и долго будет сохранять свое значение».[12]

4

Как уже указывалось, критика десятитомной «Истории русской литературы» обратила особенное внимание на серьезные недостатки ее в плане разработки основных принципов общей концепции русского литературного процесса, насущно необходимой и для построения вузовского курса истории русской литературы. Оба эти момента — и научно-исследовательский, и педагогический — тесно связывались между собой. В 1953 году была проведена специальная дискуссия о принципах построения вузовского курса русской литературы XIX века.[13] В связи с этим Д. Д. Благой выступил со статьей «Вопросы построения истории русской

[10] Б. В. Михайловский. Вопросы изучения русской литературы конца XIX—начала XX вв. «Научные доклады высшей школы», Филологические науки, 1958, № 1, стр. 138—151.

[11] Впрочем, в отличие от Д. Д. Благого, Б. В. Михайловский считает заслугой авторов тома то, что «впервые в историю литературы данного периода введен обстоятельный обзор журналистики и критики 1890—1917 годов» (стр. 139).

[12] В. И. Кулешов. Принципы построения общего курса русской литературы XIX века. В кн.: Советское литературоведение за пятьдесят лет. Изд. Московского университета, М., 1967, стр. 403.

[13] См.: А. Кудряшова. Дискуссия о принципах построения курса русской литературы XIX века. «Вестник МГУ», серия общественных наук, 1954, вып. 1, стр. 148—150.

lib.pushkinskijdom.ru

литературы»,[14] в которой были выдвинуты и предварительно обоснованы некоторые из важнейших исходных положений запланированной Институтом мировой литературы им. А. М. Горького новой «Истории русской литературы», в трех томах. «Только тогда, — говорилось в этой статье, — когда мы четко отграничим историю литературы... от тесно соприкасающихся с ней областей, когда в центр исследования будет поставлено то, что составляет специфику литературы, как особого общественного явления, — художественное творчество писателей, только тогда мы сможем наиболее продуктивно и успешно двигать вперед советское литературоведение». Предметом курса, пишет Д. Д. Благой, «должны быть не литературные объединения и „литературная жизнь", не биографии писателей... а сами произведения художественного слова, художественная литература как таковая» (стр. 404). Традиционное построение историко-литературного курса, говорит Д. Д. Благой, где «обзорные» главы сочетаются с «монографическими», что соответствует и вузовским программам по литературе, представляет «известные методические преимущества», так как в основу положены «целостные развернутые характеристики наиболее значительных писателей». Однако такое построение не дает возможности решить «основную задачу, стоящую перед историей литературы как наукой — показать и осмыслить последовательный процесс развития не только творчества отдельных, хотя бы и крупнейших писателей, а всей литературы в целом», так как «в обзорных главах литературный процесс, рассматриваемый преимущественно в связи с второстепенными литературными явлениями, поскольку анализ деятельности крупнейших писателей из них изымается, предстает чрезвычайно обедненным и схематизированным. С другой стороны, в монографических главах творчество важнейших писателей изучается изолированно от общего развития всей современной им литературы» (стр. 404—405). В качестве примера Д. Д. Благой приводит последние планы тогда еще не завершенной десятитомной «Истории русской литературы», где монографическая глава о творчестве Л. Толстого в целом была запланирована в IX томе, посвященном литературе 70—90-х годов XIX века. «Литература же 50-х—60-х годов, — пишет он, — будет по существу рассматриваться вне Толстого, без Толстого... Может ли быть установлена подлинно историческая периодизация литературного процесса при подобном расположении материала?» (стр. 406). Выход из этого положения представляется Д. Д. Благому только один. «...Поскольку, — замечает он, — мы не можем приспособлять историю к деятельности отдельных личностей, а должны, наоборот, исторически осмыслять и периодизировать эту последнюю, творчество отдельных писателей придется, как правило, рассматривать не суммарно на всем его протяжении, а в двух-трех (для Лермонтова, Пушкина) или даже в нескольких (для Крылова, Тургенева, Л. Толстого) разделах, одновременно с рассмотрением других, исторически соответствующих явлений литературы» (стр. 409). В данном случае руководители трехтомной «Истории русской литературы» не явились новаторами, ибо именно этот принцип, как показано выше, был первоначально намечен в планах десятитомной «Истории русской литературы» еще в 30-х годах. Как известно, от этого принципа пришлось отказаться в связи с серьезными трудностями восприятия целостного процесса развития творчества писателя при таком отрывочном и раздельном его освещении.

В осуществление замысла новой «Истории русской литературы» в трех томах был составлен «Проспект» этого труда[15] и опубликованы тезисы докладов к предстоявшему широкому его обсуждению.[16] Задачи трехтомника определялись в этих тезисах следующим образом: «Трехтомник должен не повторять присущих традиционному построению курса недостатков десятитомника, а, широко использовав его опыт, опираясь на его достижения и устраняя его недостатки, по возможности решить назревшую задачу — ... дать целостную картину движения и развития литературы» (стр. 4). Тезисы доклада Д. Д. Благого развивают положения, выдвинутые им в названной выше статье 1954 года. Новым по сравнению с ней является положение о том, что «формирующим началом» литературного процесса, «как правило, является не только творчество писателя в целом, а и отдельные его произведения, ставшие этапными для своего времени» (стр. 4). Мысль, в основном, верная и плодотворная, если учесть роль и значение и для самого процесса литературного развития, и для процесса формирования общественного самосознания

[14] «Известия АН СССР», отделение литературы и языка, 1954, т. XIII, вып. 5, стр. 401—413.

[15] История русской литературы (конец X века — 1917 г.) в трех томах. Проспект, М., 1955.

[16] Принципы построения истории русской литературы и вопросы периодизации русской литературы XIX в. (Тезисы докладов). Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. М., 1955. Содержание: I. Д. Д. Благой. О построении трехтомной истории русской литературы; II. Вопросы периодизации русской литературы XIX в.: 1. А. Г. Цейтлин. Литература первых двух этапов освободительного движения; 2. Б. В. Михайловский. Литература на пролетарском этапе освободительного движения.

lib.pushkinskijdom.ru

таких произведений, как «Путешествие из Петербурга в Москву», «Горе от ума», «Евгений Онегин», «Ревизор», «Мертвые души» и др. Что же касается предложенной Д. Д. Благим периодизации русского литературного процесса с древнейших времен и до наших дней, то она недалека от традиционной. Он предлагает членить русский литературный процесс на 4 основных периода, «соответствующих четырем главнейшим эпохам исторической жизни русского народа», а именно: 1) литература периода древнерусской народности (XI—XIII вв.); 2) литература периода великорусской народности (XIV—первая половина XVII вв.); 3) русская национальная литература — литература периода становления и развития русской нации (примерно с середины XVII в. до 1917 г.); 4) литература периода русской социалистической нации — русская советская литература (стр. 5).

В 1958—1964 годах трехтомная «История русской литературы» была написана и вышла в свет. По сравнению с десятитомной «Историей» был значительно ограничен авторский коллектив издания в целом — во всех трех томах принимало участие 30 человек. Однако по численности авторов отдельных томов трехтомник приближался к десятитомнику (I том — 11 чел., II том — 8 чел., III том — 19 чел.).

Новая «История русской литературы» вызвала серьезную критику, в особенности в связи с воплощением в ряде разделов принципа синхронно-синтетического изложения литературного процесса, положенного в основу всего издания. Отметив плодотворность применения этого принципа при решении общего вопроса о научной периодизации литературного процесса, В. И. Кулешов, однако, справедливо писал, что «сам по себе синхронизм не решает всех проблем синтетического курса». «Издержки чрезмерной синхронности можно видеть и в следующих спорных решениях. Лермонтов поставлен после Гоголя... Но разве не ясно, что... Лермонтов — прямое продолжение Пушкина... Подлинным обновителем литературы был Гоголь... Думы Рылеева появились позднее „Кавказского пленника"... но по типу творчества они старее, архаичнее поэмы. А во втором томе настаивают на обратной связи... В разделе о 60-х годах непонятно, почему Некрасов поставлен после Толстого и Островского, тогда как он — один из ярчайших представителей „гоголевского направления" еще в 40-х годах, и, можно сказать, вместе с Чернышевским открывает собой 60-е годы».[17]

История развития русской литературы XIX—начала XX веков составляет содержание второго и третьего томов трехтомника. На этом материале всего отчетливей заметны результаты примененной редакцией издания системы дробного членения творчества отдельных писателей. «В виде какого-то калейдоскопа, — пишет В. И. Кулешов, — мелькают характеристики повестей Белкина, „Вечеров на Хуторе", очерков Даля, Булгарина. Положим, это сложность 30-х годов. Но какая во всем этом логика? Иногда последовательность просто трудно объяснить; после „Капитанской дочки" разбираются сказки и „Медный всадник". Анализ по направлениям перебивается анализом по жанрам» (стр. 418). «Вообще, — отмечает В. И. Кулешов, — не вполне отработана основная терминология. Она теоретически не определена и проводится непоследовательно. В третьей главе второго тома называются сначала „три идеологические системы", которые определяют лицо эпохи. Потом каждая из систем разбирается специально. Но первая уже называется „либерально-демократическим направлением", вторая — „другой группой" писателей и последняя — „третьим течением". Итак, „система", „направление", „группа", „течение", „школа". Что все это такое? Мелькают такие определения: у Щедрина „революционно-просветительский стиль". Но о понятии стиля в томе... вовсе не идет речь. У Достоевского-реалиста оказывается „мистический романтизм", а у Горького — „революционный романтизм". „Что делать?" Чернышевского так же свойствен „революционный романтизм"... Как же соотнесены эти романтизмы между собой и все они вместе с реализмом?» (стр. 419). Касаясь вопроса о соотношении общих глав обзорного характера с вкрапленными в них монографическими этюдами, рецензент вынужден признать, что «наилучшие наблюдения, анализы и выводы сделаны все-таки в традиционных монографических этюдах об отдельных отрезках творческого пути крупнейших писателей» (стр. 420).[18]

5

Параллельно с определением общих закономерностей русского литературного процесса в советском литературоведении шла работа по изучению становления и развития отдельных литературных жанров. Не следует недооценивать значения этой работы. «Помимо типологии литературных направлений, — пишет М. Б. Храп-

---

[17] В. И. Кулешов. Принципы построения общего курса русской литературы XIX века, стр. 417—418.

[18] Критику некоторых методологических положений трехтомной «Истории русской литературы» см. также в статье Г. Н Поспелова «Методологическое развитие советского литературоведения» (в кн.: Советское литературоведение за пятьдесят лет, стр. 111—114).

lib.pushkinskijdom.ru

ченко, — большое значение имеет типология жанров... Может быть, еще более глубокая дифференциация существует в типологии жанров не только вследствие их исключительного разнообразия, длительной истории многих из них, но в силу сложной их трансформации в различной литературной среде».[19] Первыми опытами в этом направлении явились осуществленные Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР «История русской критики»,[20] «История русского романа» [21] и «История русской поэзии».[22]

Опыт работы над десятитомной и трехтомной «Историями русской литературы» обеспечил необходимые предпосылки и для создания трудов, имеющих непосредственное учебно-практическое назначение. После «Русской литературы первой половины XIX века» А. Г. Цейтлина, явившейся первым опытом в этом направлении, появился целый ряд аналогичных учебных пособий.[23]

Наиболее значительным и интересным в концепционном отношении был курс истории русской литературы XIX века, изданный МГУ. Первый том этого учебника, написанный А. Н. Соколовым, завершался главой о Кольцове, второй том, написанный Г. Н. Поспеловым, в своей изданной первой части доводит изложение литературного процесса до 70-х годов XIX века.

Во «Введении» к первому тому А. Н. Соколов определяет принятые им принципы периодизации русского литературного процесса следующим образом: «Периодизация литературного процесса не есть простое и прямое выражение периодизации общеисторической», вместе с тем «развитие литературы основывается на социально-историческом развитии общества», поэтому «литературная периодизация находится в глубокой связи с периодизацией общеисторической» (стр. 6). Исходя из этих положений, А. Н. Соколов делит литературный процесс первой половины XIX века на три периода: 1801—1815 годы; 1816—1825 годы; 1826—1842 годы (появление первого тома «Мертвых душ»). В основу изложения литературного процесса этих периодов А. Н. Соколов (несмотря на имеющийся уже к этому времени опыт трехтомника) кладет принцип сочетания обзорных глав с монографическими, посвященными творчеству виднейших писателей того или иного периода.[24]

Основными категориями литературного процесса, по А. Н. Соколову, являются следующие три: направление, метод и стиль. Исходным для данной системы понятий он называет понятие *литературного направления* как «единства идейно-художественных особенностей творчества более или менее широкого круга писателей» (стр. 11). Важнейшим признаком литературного направления А. Н. Соколов считает «художественный, или творческий, м е т о д, то есть принципы отображения действительности в искусстве», отдавая предпочтение термину *художественный* «во избежание подмены художественно-познавательного понятия м е т о д а психологическим понятием творческого п р о ц е с с а» (стр. 11). Наряду с понятием литературного направления А. Н. Соколов сохраняет понятие *литературного течения* «в значении разновидностей литературного направления», оговаривая принципиальное отличие этого термина от термина *идейного течения* как фактора, определяющего развитие литературного процесса, поскольку литература не есть прямое выражение, но специфическая форма идеологии.

Продолжением труда А. Н. Соколова, как уже говорилось, является второй том (часть 1-я) этого издания, написанный Г. Н. Поспеловым, со следующим более дробным членением литературного процесса 40—60-х годов: 1843—1855; 1856—1858; 1859—1861; 1862—1867 годы. Что же касается положенного в основу характеристики литературного процесса этих лет принципа установления общности писателя с тем или иным идейно-политическим течением, то он вызвал серьезную критику. «Характеризуя развитие русской литературы 40—60-х годов, — писал М. Б. Храпченко, — Г. Поспелов устанавливает следующую ее внутреннюю дифференциацию: а) течение дворянской революционности — Герцен, Огарев, Плещеев; б) писатели революционной демократии — Некрасов, Щедрин...; в) демократические писатели, отличающиеся непоследовательностью и стихийностью своих демократических стремлений — Даль, Достоевский, Бутков...; г) течение дворянского либерализма — Турге-

---

[19] М. Б. Х р а п ч е н к о. Типологическое изучение литературы и его принципы. В кн.: Проблемы типологии русского реализма. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 13.

[20] История русской критики в двух томах. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

[21] История русского романа в двух томах. Изд. АН СССР, М.—Л., т. I, 1962, т. II, 1964.

[22] История русской поэзии в двух томах. Изд. «Наука», т. I, 1968, т. II, 1969.

[23] История русской литературы XIX века. Изд. Московского университета, т. I (автор — А. Н. Соколов). М., 1960 (изд. 2-е — 1965), т. II, ч. 1 (автор — Г. Н. Поспелов), М., 1962; История русской литературы XIX века, т. I. Под ред. Ф. М. Головенченко и С. М. Петрова. Учпедгиз, М., 1963; История русской литературы второй половины XIX века. Под ред. Н. И. Кравцова. Изд. «Просвещение», М., 1966, и др.

[24] Литературное движение 1801—1815 годов (Жуковский, Батюшков); литературное движение 1816—1825 годов (Рылеев, Грибоедов); литературное движение 1826—1842 годов (Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Кольцов).

lib.pushkinskijdom.ru

нев, Григорович, Панаев; д) течение буржуазного либерализма — Гончаров, Боткин, А. Майков..; е) течение дворянской или демократической патриархальности — Л. Толстой, С. Аксаков, Сухово-Кобылин, Достоевский и т. д. Это членение русской литературы не может не вызвать существенных возражений. Несомненное для марксистов положение, что мировоззрение играет огромную роль в художественном познании мира, не дает оснований отождествлять творчество и мировоззрение, равно как и сводить мировоззрение писателя лишь к его политическим взглядам. Мировоззрение художника — сейчас об этом уже вряд ли следует спорить — значительно шире его политических симпатий и антипатий».[25]

6

Задача создания подлинно-научной, марксистской концепции русского литературного процесса невыполнима без разработки целого ряда проблем общеметодологического характера, таких, например, как проблемы закономерностей литературного процесса.

Общим проблемам закономерностей развития художественной литературы была посвящена специальная «записка»,[26] составленная группой специалистов (Д. Д. Благой, Н. И. Конрад, А. Лаврецкий, Д. С. Лихачев, Р. М. Самарин, М. И. Фетисов, У. Р. Фохт, В. И. Чичеров) и одобренная Общим собранием Отделения литературы и языка АН СССР на заседании 3 июня 1957 года. В разделе «Значение проблемы» указывается, что разработка проблем закономерностей развития художественной литературы ведется у нас, «как правило, односторонне и подчас упрощенно. Главный упор делается на установление связи литературы с общественным развитием, причем связь эта объясняется порой очень схематично. Объективные закономерности литературного развития полностью сводятся только к общеисторическим закономерностям, что по существу ведет к отрицанию литературоведения как особой самостоятельной науки» (стр. 4). Авторы «записки» подчеркивают, что «настоящая записка, естественно, не ставит своей задачей сразу же раскрыть специфические закономерности развития литературы, а лишь намечает пути их установления и изучения» (стр. 4). В разделе «Пути разработки проблемы и ее расчленения» перечисляется ряд вопросов, подлежащих исследованию, такие, как «Проблема специфики литературы в ее историческом развитии», «Закономерности литературного процесса», «Иноземные влияния и их роль в развитии национальных литератур» и проч., с оговоркой, что число подобных вопросов «может быть и еще пополнено» (стр. 18). В последнем разделе «Необходимые организационные мероприятия» авторы указывают на сложность выполнения поставленных задач: «Для осуществления всех намеченных выше работ потребуется длительный период времени порядка трех-четырех пятилеток» с привлечением для этого всех литературоведов и лингвистов страны (стр. 20). Но, к сожалению, предложенные в «записке» мероприятия остались неосуществленными. «Прошло десять лет, — справедливо пишет А. С. Бушмин, — и кто об этом сейчас помнит?!» [27]

Интересную попытку определения некоторых самых общих закономерностей русского литературного процесса делает Б. И. Бурсов в своей книге «Национальное своеобразие русской литературы».[28] Не все в этой книге аргументировано достаточно убедительно, но некоторые ее положения заслуживают серьезного внимания. Касаясь вопроса о времени зарождения новой русской литературы — в XVII или в XVIII веке, — Б. И. Бурсов утверждает, что «новая литература не могла появиться раньше возникновения новой России». Петровские реформы составляют «главное условие возникновения новой литературы» (стр. 10). В русском литературном процессе XVIII—XIX веков Б. И. Бурсов видит отражение закономерностей, определявших и своеобразие процесса русского национально-исторического развития. «За десятилетия, — пишет он, — России предстояло пройти путь, на который другие страны потратили столетия. Нечто подобное происходило и в литературном процессе. Здесь действовали закономерности, благодаря которым русская литература в следующем, XIX столетии изумила цивилизованный мир своими достижениями» (стр. 6). Даже вступив в новый период своей истории, пишет Б. И. Бурсов, Россия по-прежнему стояла перед опасностью утраты своей независимости, «по этой причине и в XVIII и в XIX столетии в русской литературе развивалась национально-героическая тема», столь характерная и для древней русской литературы. Но древняя русская литература изображала героизм массы как проявление национальной стихии. Следствием же петровских реформ было выдвижение на первый план во всех областях русской жизни именно человека. Это отразилось и на

---

[25] М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы, стр. 15.

[26] Вопросы советской науки. Закономерности развития художественной литературы. Изд. АН СССР, М., 1958.

[27] А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 10.

[28] «Советский писатель», М.—Л., 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

литературе. Появилась необходимость показать нового героя, а это повлекло за собой и выработку новых методов изображения индивидуального человеческого характера. В прямой связи с пристальным и преимущественным вниманием к человеку с его индивидуальными переживаниями стояло и то, что «новая русская литература началась поэзией» (стр. 59) — видом литературы, наиболее приспособленным для передачи индивидуальных человеческих чувств. Вместе с тем поиски новых методов и средств передачи индивидуального характера вызвали обращение к опыту более развитых западных литератур. На первых порах европеизация всей русской жизни часто проявлялась в прямом подражательстве, а в литературе — в книжности и риторике. Все это не могло не стать причиной критического противодействия, которое выразилось в появлении и развитии сатирической струи в литературе того времени. Так в новой русской литературе уже с самого ее начала выделились два направления — лирическое и сатирическое или, по определению Белинского, — идеальное и реальное (критическое). Синтезом всех наиболее прогрессивных завоеваний предшествовавшего ему этапа русского национального литературного развития явилось творчество Пушкина, в котором слились воедино и высочайшие достижения общеевропейской культуры, и подлинная народность. «В этом смысле, — пишет Б. И. Бурсов, — мы и называем Пушкина создателем новой русской литературы, хотя она и возникла на полстолетия раньше» (стр. 60).

Органическое соединение сатиры и лирики произошло в творчестве Гоголя, что делало «гоголевский реализм и бесконечно разоблачительным и в то же время вдохновенно поэтическим» (стр. 159). Наряду с этим, в творчестве Лермонтова, развивавшего пушкинские традиции не только в реалистическом, но и в романтическом плане, арсенал художественных средств русской литературы еще более обогатился, так как «романтизм вступал в прямое взаимодействие с реализмом, ставил перед ним новые задачи, расширяя его рамки, углубляя его анализ» (стр. 160). Так, в самых общих чертах, рисуются Б. И. Бурсову основные закономерности русского национального литературного процесса, которые и обусловили величайшие художественные достижения Тургенева, Толстого и Достоевского, утвердив за русской литературой ее мировое значение.

Много внимания разработке проблемы закономерностей русского литературного развития уделил Д. Д. Благой. Одной из основных закономерностей, определивших особенности русского литературного процесса, он считает органически свойственное всей русской литературе движение к реализму, чем и определяется национальный вклад ее в мировой литературный процесс. Отмечая, что классицизм с наибольшей полнотой проявил себя во французской литературе, сентиментализм — в английской, романтизм — в немецкой и английской литературах, основную и преимущественную роль в развитии реалистического направления он признает за Россией, в силу «особых условий русского национально-исторического процесса».[29] В своем докладе на IV Международном съезде славистов Д. Д. Благой особо остановился на сложнейшем вопросе о соотношениях общих закономерностей литературного процесса с творческой индивидуальностью писателя. «Художественная литература, — говорил он, — подобно всем проявлениям материальной и духовной жизни общества, развивается закономерно. Это положение отнюдь не вступает в противоречие с тем, что в каждом писателе особенно ценно индивидуальное своеобразие его творчества. Чем значительнее место и роль писателя в истории литературы, тем его творчество не только более оригинально, носит более новаторский характер, но и тем в большей степени самим этим новаторством отвечает оно назревшим общественно-историческим потребностям, а значит, и следует закономерностям общеисторического развития, проявляющимся, в соответствии со специфической природой художественной литературы, в форме закономерностей собственно литературных».[30]

[29] Д. Д. Благой. Особенности русского реализма. В кн.: Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957). М., 1959, стр. 264; см. также: Д. Д. Благой. Закономерности становления новой русской литературы. В кн.: IV Международный съезд славистов. Доклады. Изд. АН СССР, М., 1958. Развитием положений этого доклада являются его тезисы «От Пушкина до Маяковского. Закономерности развития русской литературы XIX—начала XX века» для V Международного съезда славистов (Изд. АН СССР, М., 1963).

[30] IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. 1. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 34—35. О соотношении общих закономерностей литературы и индивидуального стиля писателей см. также: А. Н. Соколов. 1) Художественный метод и литературное направление. В кн.: Проблемы реализма, стр. 489—496; 2) Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. М., 1964; 3) Теория стиля. Изд. «Искусство», М., 1968; Я. Е. Эльсберг. Индивидуальные стили и вопросы их историко-литературного изучения. В кн.: Теория литературы, кн. 3. М., 1965, стр. 34—59, и др.

lib.pushkinskijdom.ru

В связи с появлявшимися кое-где в отдельных работах тенденциями преувеличивать значение творческой индивидуальности писателя в развитии общелитературного процесса и представить последний как прямое производное от суммы этих индивидуальностей вне воздействия общих закономерностей литературного развития, А. С. Бушмин писал: «Встречающееся в современных литературоведческих работах утверждение о том, что будто бы каждая неповторимая индивидуальность творит художественные миры по своим неповторимым закономерностям, несостоятельно перед судом строгой научной критики... Творчество отдельного писателя не стоит над закономерностями общего художественного развития, не является прибавкой к ним, а включается в русло этих закономерностей, служит выражением их и выражением тем более полным, чем выше писатель».[31] Напомним, кстати, что об отсутствии противоречия между общими закономерностями литературного развития и неповторимой творческой индивидуальностью писателя говорил еще Горький, начиная цикл своих каприйских лекций по истории русской литературы.[32]

7

Периодизация русского литературного процесса и ее соотношение с общегражданской периодизацией — одна из наиболее сложных проблем современного литературоведения. Еще Е. А. Соловьев-Андреевич наметил возможности установления связи отдельных этапов русского литературного развития с основными этапами русского освободительного движения. В выходившей под редакцией Д. Н. Овсянико-Куликовского «Истории русской литературы XIX века» была сделана попытка более детальной периодизации русского литературного процесса, сохраняющая известный интерес и для нашего времени: 1801—1825, 1825—1855, 1855—1868, 1868—1883, 1883—1900 годы. В частности, А. Г. Цейтлин в своем учебнике по истории русской литературы первой половины XIX века, опираясь на опыт Е. А. Соловьева-Андреевича и Д. Н. Овсянико-Куликовского, оставил для первого периода литературного развития XIX века те же хронологические границы (1801—1825). С некоторыми уточнениями намеченные выше принципы периодизации русского литературного процесса XIX века были положены в основу и академической десятитомной «Истории русской литературы».

Организованная Московским университетом в декабре 1953 года дискуссия, о которой уже шла речь в нашей статье, выявила различные точки зрения по вопросу о самих принципах периодизации русского литературного процесса XIX века.[33] Д. Д. Благой и А. Н. Соколов защищали принцип периодизации, основанный на ленинском учении о трех этапах русского освободительного движения. Н. К. Гудзий «отстаивал традиционный принцип построения курса по авторам».[34] В это же время У. Р. Фохт выступил со статьей «Опыт периодизации истории русской классической литературы эпохи критического реализма (1790—1902)».[35] В этой статье У. Р. Фохт отправляется от главного, по его мнению, положения о том, что «определение особенностей того или иного периода в истории литературы должно... основываться не столько на количественно в нем преобладающем, сколько на том новом, в чем находит свое выражение тенденция развития литературы, даже если это новое и не получило господствующего значения. Ведущие начала следует строго отличать от господствующих» (стр. 506). Исходя из этого положения и признавая ленинскую периодизацию освободительного движения в России основополагающей для определения периодов русской литературы этой эпохи, У. Р. Фохт в то же время предупреждает, что «механическое перенесение ленинской периодизации освободительной борьбы на историю литературы невозможно», так как хотя «идеология отстает от материальной жизни общества, отражением которой она является», но вместе с тем она, в какой-то степени, и «опережает... развитие новых общественных отношений», что «не позволяет при периодизации исторического развития любой формы идеологии точно придерживаться тех границ между отдельными периодами, которые характеризуют историю экономических или общественных отношений». Именно поэтому У. Р. Фохт выдвигает положение о том, что «в истории нашей литературы начало отдельных ее этапов не может точно совпадать с началом соответствующих этапов ленинской периодизации освободительного движения... Декабристский период в истории литературы

---

[31] А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований, стр. 66—67.

[32] М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 3.

[33] См.: А. Кудряшова. Дискуссия о принципах построения курса русской литературы XIX века, стр. 148—150.

[34] Там же, стр. 150.

[35] «Известия АН СССР», отделение литературы и языка, 1954, т. XIII, вып. 6, стр. 506—519. Статья сопровождалась примечанием редакции, выразившей свое несогласие с некоторыми положениями автора.

lib.pushkinskijdom.ru

начинается, разумеется, не с 1825 г., а с первых декабристских стихотворений... разночинский период — не с 1861 г., а по крайней мере с 1856 г... Третий этап литературного развития начинается не раньше появления произведений социалистического реализма...» (стр. 508—509).

Исходя из всего этого, У. Р. Фохт предлагает следующую схему периодизации русского литературного процесса XIX века: I. Преддекабристский период. С 90-х годов XVIII века до середины 10-х годов XIX века. Этот период характеризуется двумя литературными направлениями: сентиментально-романтическим, которое в ту эпоху было господствующим, и антагонистическим ему — демократическим направлением (Радищев, Нарежный, Крылов), которое, не являясь господствующим, было в то же время бесспорно ведущим; II. Декабристский период. На путях к реализму. С середины 10-х до середины 20-х годов (1817—1825); III. Период от дворянских революционеров к революционерам-разночинцам. Утверждение критического реализма (1825—1856); IV. Революционно-разночинский период. Развитие критического реализма (1856—1882); V. Период «от революционных разночинцев к выступлению пролетариата. На подступах к социалистическому реализму. С начала 80-х годов XIX века до начала XX века» (стр. 514—518).

Проблема соотношения общих принципов периодизации русской литературы XIX века с ленинской периодизацией освободительного движения в России исследовалась в целом ряде работ советских литературоведов. В подавляющем большинстве случаев она решалась положительно.[36]

8

До сих пор не упорядочена литературоведческая терминология, столь важная для осмысления отдельных моментов литературного развития. А. Н. Соколов справедливо отмечает, что в академической десятитомной «Истории русской литературы» термином *реализм* определяется и художественный метод, и литературное направление, и школа.[37] И вообще термином *реализм*, пишет А. Н. Соколов, обозначают «и определенное конкретно-историческое направление в искусстве, и более общее понятие художественного метода, и, наконец, художественную правду как эстетическое качество произведений искусства, созданных на основе различных методов» (стр. 357). С другой стороны, термин *направление* применяется здесь и к широкому литературному движению романтизма в целом, и к его отдельным линиям («направление прогрессивного романтизма»), и к жанровым разновидностям («основное направление русской прозы 70—80-х годов»). В трехтомной «Истории русской литературы» термином *течение* обозначается и «сатирическое направление» в литературе XVIII века, и две разновидности русского сентиментализма (стр. 344).

Основным литературоведческим термином, наиболее широко применяемым при исследовании отдельных сторон общего процесса литературного развития, является литературное направление. По поводу содержания этого общеупотребительного со времен Белинского понятия в нашем литературоведении возникла полемика. Первоначально она была вызвана статьей Б. Г. Реизова «О литературных направлениях».[38] Определив две тенденции в понимании термина «литературное направление» — *типологическую*, т. е. распространяющую понятие направления «на все или на многие эпохи литературного развития» и рассматривающую это явление «под знаком вечности», и *конкретно-историческую*, объясняющую то или иное литературное направление конкретными историческими условиями, в которых оно возникает, и характером проблем, которые писатели, составляющие это направление, должны были разрешать, сам Б. Г. Реизов заявляет, что он целиком и пол-

---

[36] См., например: Ф. З. Канунова. Некоторые проблемы периодизации русской литературы XIX века в свете ленинского учения о трех этапах революционного движения в России. «Ученые записки Томского университета», 1953, вып. 20, стр. 3—18; А. Г. Цейтлин. Ленинская концепция русского освободительного движения и вопросы периодизации истории русской литературы XIX в. «Известия АН СССР», отделение литературы и языка, 1954, т. XIII, вып. 1, стр. 3—21; А. И. Белецкий. Проблема периодизации литературного процесса (тезисы). Киев, 1958; Г. В. Краснов. О периодизации русской литературы эпохи критического реализма. «Ученые записки Горьковского университета», 1957, вып. 43, стр. 214—228; Е. Н. Купреянова. Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации русской литературы XIX века. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 14—44 и др.

[37] А. Н. Соколов. Литературный процесс и вопросы терминологии. В кн.: Славянская филология, вып. пятый. Изд. Московского университета, М., 1963, стр. 344. Статья А. Н. Соколова содержит ценные суждения о таких литературоведческих терминах и понятиях, как «литературное направление», «литературная школа», «литературное течение», «метод», «стиль», «литературное движение».

[38] «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 87—117.

lib.pushkinskijdom.ru

ностью разделяет вторую — конкретно-историческую — точку зрения. Он отмечает известную непоследовательность в оценках различных литературных направлений, даваемых с типологической точки зрения: «Мы говорим о „романтизме“ или „классицизме“ произведения независимо от его художественного совершенства, между тем как в понятие „реализм“ признак художественного качества включен. Именно потому, говоря о „реалистах“, мы не называем их ни прогрессивными, ни реакционными: они просто „хорошие“» (стр. 88).

Касаясь проблемы реализма в целом, Б. Г. Реизов подвергает сомнению самую возможность рассматривать реализм как литературное направление, так как единственным признаком реалистических тенденций в творчестве того или иного писателя является правдивость изображения действительности, а эта правдивость в большей или меньшей степени присуща подлинному искусству искони: «Нельзя же себе представить, что до Бальзака не было правдивой литературы, что вся литература была лживой, не понимала жизни или не умела ее изображать» (стр. 108). Называя имена Шекспира, Пушкина, Бальзака, Толстого, Б. Г. Реизов спрашивает: «Что общего между всеми этими писателями?» и отвечает: «Всякому, кто не поддается гипнозу слов, очевидно, что... никакого сходства, никакого единства „направления“ или „школы“ между „реалистами“ мировой литературы установить нельзя». «Таким образом, — заключает он, — слово „реализм“ не обозначает какое-либо исторически определенное литературное направление... единственной спецификой „реалистов“ является то, что их произведения отражают действительность и отражают ее более или менее правдиво, — более или менее, — так как ни одно не отражает действительности с полной точностью» (стр. 104—105).

Отрицая существование реализма как литературного направления, Б. Г. Реизов считает ошибочным и термин «критический реализм». «Самый термин „критический реализм“, — пишет он, — ... был введен в литературоведение А. М. Горьким, который стремился уяснить особенности советской литературы и показать советским писателям правильный путь изображения положительных, прогрессивных начал нашего советского общества. Ухватившись за букву высказываний Горького... некоторые критики стали противопоставлять классическую литературу литературе социалистического реализма... Иные критики противопоставляли „критический“ реализм всякому другому реализму, например, „просветительскому“, который якобы в противоположность „критическому“ умел создавать положительные образы и идеалы, но ничего не критиковал. Но кто же рискнет сказать, что комедии Фонвизина или... очерки Радищева... лишены критики? Да и возможен ли реализм вообще, то есть правдивое изображение действительности, если он не критикует ее отрицательные явления? Он так же невозможен, как и реализм, который не имеет идеалов и не видит в жизни ничего прогрессивного, положительного... Спрашивается, нужен ли советскому литературоведению этот термин, который, не обозначая ничего реального, в то же время подсказывает критику и читателю неверные представления о литературе вообще, о литературном процессе в частности, о классической литературе в особенности? Конечно нет» (стр. 102—103).

Статья Б. Г. Реизова вызвала ряд откликов. Г. Н. Поспелов, касаясь вопроса о роли и значении литературных направлений в процессе литературного развития вообще, оспаривает представление, что именно направления являются определяющим фактором литературного процесса, привычно рассматривающегося «как смена, сосуществование, борьба различных направлений». Он пишет: «И это наносит большой ущерб истории литературы. Ведь понятие направления охватывает далеко не всю сложность литературного процесса, отражает не все его стороны, а, видимо, всего лишь одну и, быть может, не самую существенную. Между тем историки литературы часто считают эту сторону самой важной и даже определяющей». В качестве примера того, как понятие литературного направления не покрывает всей сложности реальных соотношений в развивающемся литературном процессе, Г. Н. Поспелов приводит группу писателей второй половины XVIII века, в творчестве которых преобладающее значение получили жанры прозаической повести и романа (М. Чулков, В. Левшин, М. Попов, М. Комаров, И. Новиков). «И сами авторы таких произведений, — пишет Г. Н. Поспелов, — были чужды и даже враждебны эстетическим запросам классицизма, так же как и возникшего позже сентиментализма. Они стояли вне этих направлений и их борьбы. Но своего направления, своей собственной эстетической программы, которая организовала бы их художественное творчество, они при этом не сумели создать. А между тем в их произведениях вполне отчетливо проявлялись определенные идейные тенденции — тенденции враждебности к дворянству и оправдания „маленьких людей“ из среды мещанства и разночинства... Это была художественная литература определенного идейного течения» (стр. 106).

Современного состояния изучения проблемы направлений и возможных путей ее решения коснулся М. Б. Храпченко в статье «Типологическое изучение литературы и его принципы».[39] «В исследовательских работах при характеристике

---

[39] Проблемы типологии русского реализма, стр. 8—38.

lib.pushkinskijdom.ru

литературных направлений, — пишет он, — чаще всего отмечается общность творческого подхода к действительности и оставляется в стороне определенное единство, возникающее из особенностей объекта — явлений, проблем жизни, освещаемых писателем. Между тем эта вторая черта общности не менее важна, чем первая. Ведь новое литературное направление возникает тогда, когда в социальной жизни уже произошли значительные перемены, или же в условиях, когда необходимость этих перемен передовые люди эпохи начинают более или менее ясно ощущать. Новые жизненные процессы, новые коллизии требуют своего осмысления и художественного освещения, это и обусловливает „смену вех“ в литературном творчестве. Естественно, что эстетическое освоение новых явлений действительности может быть весьма различным... Таково, например, почти одновременное возникновение романтизма и критического реализма в начале прошлого века» (стр. 24). Говоря так, М. Б. Храпченко справедливо корректирует традиционную схему последовательности и смены литературных направлений: сначала — классицизм, его сменили сентиментализм и романтизм, уступив, в свою очередь, место реализму с его критическим вариантом. И романтизм, и критический реализм, по мысли М. Б. Храпченко, возникали почти одновременно как реакция различных общественных категорий на определенные социальные процессы в национальной жизни России. Но отличие реакции романтиков и критических реалистов на одни и те же явления социальной жизни было обусловлено разными сторонами этих широких общественных процессов: «В творчестве романтиков самодовлеющее значение приобрела личность, освобожденная от феодальных уз, так же как и личность, бросающая вызов старому порядку... В отличие от романтиков, критических реалистов интересовала не личность, обособленная от всей конкретности ее повседневного существования, не освещение возможного, творческого потенциала человека, а реальное движение жизни во всем его многообразии, во всех его противоречиях» (стр. 24—25).

Характерной особенностью литературных направлений является наличие в них различных течений. Однако и к этому моменту следует подходить с большой осмотрительностью, дабы не сковывать излишней регламентацией живой и развивающийся процесс. Так, в романтизме обычно различают два его течения: романтизм активный (или даже — революционный) и романтизм пассивный (или даже — реакционный). «Думается, — пишет М. Б. Храпченко, — что деление это схематизирует реальный процесс развития романтической литературы; в ней наблюдается значительно более сложная внутренняя дифференциация. Да и самый процесс деления нельзя признать достаточно четким. То, что одному исследователю кажется активным, другой найдет основания признать пассивным и наоборот» (стр. 26). Внутри самого направления существует целая гамма или система индивидуальных стилей, которые подчас не поддаются сведению их в какое-либо целое. Так, иногда говорят об определяющих все направления общих чертах стиля классицизма, романтизма, реализма и проч. «Однако, — замечает М. Б. Храпченко, — конкретный историко-литературный материал не подтверждает эту точку зрения. Стремление обосновать ее обычно приводит к смешению творческого метода и стиля. Единство литературного направления в большей степени проявляется в методе, чем в изобразительных средствах» (стр. 26).

Приведенные суждения М. Б. Храпченко ценны при определении характера реализма и различных течений его в русском литературном процессе XIX века, когда реализм становится основным и господствующим направлением. В русском реализме первой половины XIX века, пишет М. Б. Храпченко, «обнаруживаются два основных течения. В некоторой мере, но только, пожалуй, в некоторой, они соответствуют тому, что в истории литературы получило название пушкинской и гоголевской школ». Однако М. Б. Храпченко категорически отрицает возможность разделения на эти два течения всего русского реализма, особенно реализма второй половины века, так как она «отмечена крупными сдвигами в общественной жизни России, в мировой истории. И в развитии русского реализма этот период времени отчетливо обозначен новыми началами и тенденциями». И вообще, добавляет он, само обозначение этих течений как психологического и социального — не обосновано, так как «среди русских реалистов XIX в. трудно назвать кого-либо, кто широко не изображал бы внутренний мир человека. С другой стороны, столь же трудно указать крупного художника слова — реалиста, не выдвигавшего значительных социальных проблем» (стр. 30—31).

Особая ценность статьи М. Б. Храпченко в том, что она намечает плодотворные пути для практического определения различных течений в русском реализме именно во второй половине XIX века, когда реализм стал, по существу, единственным и господствующим направлением русского литературного развития. Отметив, что в русском реализме этого периода возникают «новые начала», М. Б. Храпченко связывает их с тремя именами, «тремя вершинами», возвышающимися в этот период на литературном горизонте — Толстым, Достоевским и Чеховым, каждый из которых является «зачинателем новых творческих тенденций не только в русской, но и мировой литературе». Эти новые творческие тенденции он определяет так: 1) «В произведениях Льва Толстого раскрывается не просто конфликт личности и общества, а поиски личностью единства с народом на основе пересмотра всех

lib.pushkinskijdom.ru

социальных установлений» (стр. 33); 2) «Характерную особенность реалистических творений Достоевского составляет изображение трагизма человеческого бытия, человеческой судьбы в собственническом обществе» (стр. 35); 3) «Одну из важных сторон чеховского творчества составляет раскрытие коллизий между рабским сознанием и формированием человека, между состоянием духовной подавленности и стремлением к осмысленной, свободной жизни... Ощущение того, что надвигаются крупные перемены в жизни, было органическим для Чехова. Он неизменно сохранял веру в будущее человечества, творческие возможности людей, их разум» (стр. 36—37). Трудно не согласиться с тем, что именно эти «новые начала и тенденции», возникшие в русском реализме второй половины XIX века, определяют характер основных течений в нем.[40]

* * *

Таковы, в самых общих чертах, намеченные в советском литературоведении пути разработки некоторых из основных концепционных вопросов истории новой русской литературы.

Н. И. СОКОЛОВ

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И ПЕТРАШЕВЦЫ *

В сложном идейном и творческом пути Достоевского, вероятно, никогда нас не перестанет занимать его необычная и во многом неожиданная эволюция — от тесной близости к Белинскому и участия в организации петрашевцев к позиции решительного противника нового поколения революционеров в 1860-е и 1870-е годы. Не меньший интерес представляет и тот факт, что, при всем свойственном выдающемуся художнику-реалисту воинствующем неприятии революционных способов переустройства социальной действительности, из его произведений и в новый период не исчезают многие идеи, которые глубоко и прочно вошли в сознание молодого писателя еще в 40-е годы.

О сближении Достоевского с обществом петрашевцев, о его конкретной роли и деятельности в нем, как и последующей драме суда и расправы над писателем, существует далеко не обширная литература. В ряду этих немногих работ, несомненно, важное место занимает книга члена-корреспондента АН СССР Н. Ф. Бельчикова «Достоевский в процессе петрашевцев», недавно вышедшая новым, переработанным и расширенным изданием.

Этот ценный труд, содержащий важнейшие документы следствия и суда над писателем-петрашевцем, был впервые напечатан Издательством АН СССР в 1936 году и в ту пору не вызвал сколько-нибудь значительных откликов.[1] Это можно объяснить состоянием советской литературной науки о Достоевском, тогда лишь нащупывавшей пути к правильной оценке его сложного и противоречивого наследия. Среди работ о писателе преобладали исследования, посвященные в основном частным вопросам, отдельным произведениям, творческим приемам художника и т. п. Обобщающие характеристики идейного и творческого пути писателя носили в целом декларативный характер, в них отчетливо сказывалось воздействие вульгарно-социологического подхода к литературе. Формулировки, связанные с таким отношением к писателю, можно встретить даже в статьях А. В. Луначарского, сумевшего, как известно, сказать много ценного о природе противоречий Достоевского. В статье «Достоевский как мыслитель и художник» (1931) он писал о том историческом кризисе, который переживала пореформенная Россия: «...в то время как Толстой воспринял этот кризис как помещик..., Достоевский

---

[40] О путях развития русского реализма см. также: Я. Е. Эльсберг. Основные этапы развития русского реализма. Гослитиздат, М., 1961; У. Р. Фохт. 1) Пути русского реализма. «Советский писатель», М., 1963; 2) Типологические разновидности русского реализма (к методике изучения вопроса). В кн.: Проблемы типологии русского реализма, стр. 39—80; П. А. Николаев. Реализм как теоретико-литературная проблема (к истории изучения). В кн.: Советское литературоведение за пятьдесят лет, стр. 341—348.

* Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. Изд. «Наука», М., 1971, 294 стр.

[1] См. заметку информационного характера в «Литературной газете» (1936, № 61, 30 октября).

lib.pushkinskijdom.ru

отразил его как горожанин, как мещанин».[2] В качестве «идеолога мещанства» писатель характеризовался в работах ряда литературоведов. Ограниченность такого подхода к творчеству Достоевского сейчас очевидна.

Вместе с тем в те же годы в изучении Достоевского происходят важные сдвиги. Особенно большое значение имело широкое выявление, исследование, публикация новых фактических материалов о жизни и творчестве писателя. Были опубликованы «Записные тетради Ф. М. Достоевского», материалы, связанные с творческой историей романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» и др. Ряд ценных публикаций, тщательно прокомментированных, появился на страницах сборников «Звенья». В 30-е годы продолжается издание писем Достоевского, начатое в 1928 году. В ряду этих ценнейших для изучения писателя изданий появилась и книга «Достоевский в процессе петрашевцев», подготовленная в результате длительной и кропотливой работы исследователем, к тому времени успевшим выступить с целым циклом статей и публикаций о Достоевском.[3]

Участие Достоевского в организации петрашевцев является фактом огромной важности для понимания его идейной и творческой биографии. Естественно, что книга Н. Ф. Бельчикова скоро и прочно вошла в круг обязательнейших трудов для всех, кто занимается или просто интересуется жизнью и творчеством Достоевского. Изданная небольшим тиражом, книга давно стала трудно доступной для широкого читателя, и вполне оправданно возникла насущная необходимость ее переиздания.

Появившийся в новом издании труд, однако, выходит в своем значении за рамки обычных переизданий. Прошло 35 лет со времени первой публикации труда. За этот период в развитии исторической, литературной науки, в наших представлениях о Достоевском, о времени, когда он жил и творил, произошли большие, в ряде случаев радикальные изменения. Напомним, в частности, о существенных сдвигах в изучении организации петрашевцев. Уже после выхода книги Н. Ф. Бельчикова появилось капитальное издание «Дело петрашевцев».[4] Вышло хорошо подобранное и прокомментированное издание сочинений и писем петрашевцев, важное для характеристики их философских и общественно-политических воззрений.[5] Особое значение имели труды историков и литературоведов, посвященные революционному и литературно-общественному движению 1840-х годов. Таковы, например, работы В. Р. Лейкиной-Свирской,[6] Т. И. Усакиной[7] и др. Но, пожалуй, наиболее внушительные перемены произошли в изучении наследия самого Достоевского. Именно за этот период, особенно за годы после Великой Отечественной войны, создан ряд монографических, обобщающих исследований о писателе. Таковы работы А. С. Долинина, Л. П. Гроссмана, В. Я. Кирпотина, В. В. Ермилова, М. С. Гуса, Г. М. Фридлендера, Н. М. Чиркова и др. Наконец, и это особенно важно, за минувшие десятилетия шагнуло далеко вперед все советское литературоведение. Марксистско-ленинская методология стала прочной и органической основой советской науки о литературе. Существенно обогатилась и материальная, фактическая база истории литературы (публикация многих томов «Литературного наследства», издание полных собраний сочинений писателей и т. д.).

Совершенно очевидно, насколько большую работу необходимо было проделать Н. Ф. Бельчикову, чтобы учесть все происшедшие перемены. И можно со всей определенностью сказать, что новое издание полностью оправдывает ожидания читателей.

Книгу открывает, как и в первой публикации, обширная статья Н. Ф. Бельчикова «Достоевский и петрашевцы» (стр. 5—90). Однако перед нами не столько переиздание, сколько по сути дела новое, большое, богатое материалами и выво-

---

[2] А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1963, стр. 181.

[3] Н. Ф. Бельчиков. 1) Из неизданной переписки Н. А. Некрасова. Письма Н. А. Некрасова к Ф. М. Достоевскому. «Красный архив», 1922, т. 1, стр. 362—366; 2) Из архива Достоевского. Письма русских писателей. М.—Пгр., 1923; 3) Архив Ф. М. Достоевского. «Архивное дело», 1925, вып. 2, стр. 78—85; 4) Один из замыслов Ф. М. Достоевского. «Красный архив», 1926, т. 3, стр. 224—228; 5) Ф. М. Достоевский — член «тайного общества». «Красный архив», 1927, т. 2, стр. 241—247; 6) Достоевский и Тургенев. В кн.: Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка. «Academia», Л., 1928; 7) Чернышевский и Достоевский. (Из истории пародии). «Печать и революция», 1928, кн. 5, стр. 35—53; 8) Новые материалы о Достоевском. «Литературная газета», 1935, № 10, и другие.

[4] Дело петрашевцев, тт. I—III. М.—Л., 1937—1951.

[5] Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. Вступительная статья и общая редакция В. Е. Евграфова. М., 1953.

[6] В. Р. Лейкина-Свирская. Петрашевцы. М., 1965.

[7] Т. Усакина. Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Саратов, 1965.

lib.pushkinskijdom.ru

дами исследование, в котором во многом по-новому освещается широкий круг проблем, связанных с рассматриваемой темой. Уже в прошлой редакции труда исследователь убедительно доказал, насколько не случаен, а глубоко закономерен и органичен для идейного развития Достоевского 40-х годов факт его прихода к петрашевцам. Во вновь предпринятом труде, использовав и обобщив данные, накопленные советской наукой, а также результаты собственных разысканий и исследований, ученый убедительно и ярко воссоздает картину идейного развития писателя, его творчества, его взаимосвязей с общественной и литературной жизнью 40-х годов.

В работе Н. Ф. Бельчикова дается обстоятельная общая характеристика организации петрашевцев, ее исторической роли в русском освободительном движении, в освоении западноевропейских социалистических идей, в разработке планов социальных преобразований в России, уничтожения, в первую очередь, крепостного права и самодержавного режима. Автор опирается на мысль В. И. Ленина о том, что от кружка петрашевцев берет начало история революционной социалистической интеллигенции России.[8] В исследовании Н. Ф. Бельчикова сейчас полнее и исторически конкретнее характеризуется роль самого Петрашевского в созданной им организации, подчеркнута особенно радикальная позиция Спешнева. В свете новых изучений существенно уточняется и степень участия Достоевского в филиальных кружках Спешнева и Дурова. «Участие... в группе Спешнева, — говорится в статье, — показывает переход Достоевского от абстрактных мечтаний к активной деятельности. Вхождение в эту группу знаменовало вершину революционных настроений Достоевского» (стр. 75—76).

Разносторонне и содержательно раскрываются в статье Н. Ф. Бельчикова взаимоотношения Достоевского и Белинского. Речь идет не только о его чтении на собраниях петрашевцев знаменитого «Письма к Гоголю» (фактическая сторона этих выступлений также прослеживается в работе). Автора интересуют мировоззренческие проблемы, взгляды критика и писателя на задачи и роль литературы, он анализирует суждения Белинского о творчестве Достоевского. Справедливо подчеркивая принципиальное значение этих суждений, их перекличку с реалистическими устремлениями самого писателя, исследователь вместе с тем обоснованно говорит о закономерности расхождения Достоевского с Белинским: «Расхождение было неизбежно, и оно вскоре обнаружилось. Достоевский, увлекаясь идеями утопического социализма, не поднялся до революционной мысли и материалистических взглядов великого критика» (стр. 35). Вопрос об отношении к Белинскому останется, как известно, одним из острейших и в последующем развитии писателя.

Содержательны те страницы статьи Н. Ф. Бельчикова, где речь идет о литературных взглядах Достоевского в их соотношении с воззрениями петрашевцев. Писатель возражал против узко утилитарного подхода к художественному творчеству, вместе с тем он был глубоко убежден в огромной общественной роли литературы. В статье справедливо подчеркивается единство литературных взглядов Достоевского и петрашевцев при всех их разногласиях и спорах по частным вопросам. «Утверждение реализма, общественного предназначения искусства и литературы, верность заветам Белинского, — пишет исследователь, — гуманизм и демократизм литературы, понимание ее великой роли в познании жизни и в борьбе с крепостническими устоями — таковы основные литературно-теоретические принципы, вдохновлявшие теоретика Петрашевского и писателя Достоевского в эти годы» (стр. 48).

Н. Ф. Бельчиков внимательно анализирует поведение Достоевского в ходе следствия над петрашевцами. Оно поражает стойкостью и зрелостью, разумной выдержкой в сложнейших обстоятельствах. Особенно благородно и мужественно его стремление спасти товарищей по заключению, попытки смягчить их вину, преуменьшить значение некоторых выступлений членов организации. Как показывает на основании документов исследователь, Достоевский был в меру откровенным и искренним в своих показаниях, но он сумел вместе с тем умолчать о том, о чем царские ищейки не догадывались или в чем не успели разобраться. Об этом свидетельствуют его показания о кружках Спешнева и Дурова.

Подытоживая рассмотрение вопроса о роли Достоевского в организации петрашевцев, Н. Ф. Бельчиков подчеркивает его убежденность в правоте дела Петрашевского и его сподвижников: «Он не проявил ни малейших признаков раскаяния или малодушия ни во время следствия, ни в суде, ни во время „казни“... Он капитулировал позднее, уже на каторге» (стр. 84). Это подтверждается и последующими признаниями самого Достоевского.

Вполне обоснованно говорит ученый о значении участия писателя в организации петрашевцев для дальнейшего его творчества. Несмотря на отход от революционного пути и неприязнь по отношению к революционным деятелям, Достоевский во многом остается верен своему горячему сочувствию утопической

[8] См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 438.

lib.pushkinskijdom.ru

мечте социалистов-петрашевцев о грядущем справедливом социальном устройстве. Специально данный вопрос Н. Ф. Бельчиков рассматривает в другой своей новой работе «„Золотой век“ в представлении Ф. М. Достоевского».

Мы коснулись далеко не всего круга проблем, затронутых и развитых автором в статье «Достоевский и петрашевцы». Можно с уверенностью сказать, что в настоящее время нет другой столь богатой фактическим материалом и выводами работы, в которой бы так разносторонне и доказательно освещался вопрос об участии Достоевского в организации петрашевцев, о его идейной и творческой позиции в 40-е годы.

Статья, предваряющая публикацию документов о процессе петрашевцев, как мы видели, далеко выходит за рамки содержания данных документов. Но только при таком широком подходе к теме, какой находит читатель в этой статье, и постигается во всей полноте значение материалов, связанных с арестом Достоевского, его пребыванием в Петропавловской крепости, дознанием и показаниями во время следствия, последующим приговором, с обрядом позорной для самодержавия «казни» и отправкой петрашевцев в места заключения, каторги, ссылки.

Все эти документы, составляющие вторую часть рецензируемой книги, полны глубокого драматизма, и даже сейчас, спустя сто двадцать с лишним лет после разгрома петрашевцев, читаются с захватывающим интересом. С чувством особого волнения вчитываешься в строки «Объяснения» Достоевского, его отдельные показания. Поистине трагедийного звучания достигает его письмо к брату М. М. Достоевскому, написанное в день «казни». Временами кажется, что это страницы из «Преступления и наказания», «Идиота» или «Братьев Карамазовых». Между тем это человеческий документ, свидетельство пережитого самим Достоевским.

Новое издание книги пополнено материалами, частью неизвестными или забытыми, частью знакомыми по работам о Достоевском, но все они чрезвычайно интересны и существенны для понимания круга проблем, которым посвящена книга. В примечаниях к упомянутому письму Достоевского к брату публикуется несколько документов, характеризующих фарисейскую роль Николая I и его приспешников. Среди этих документов — «Список с высочайше утвержденного проекта приведения в исполнение приговора над осужденными злоумышленниками», в котором скрупулезно и цинично излагается «сценарий» спектакля, превращенного для приговоренных в бесчеловечнейшую пытку. Некоторых из них это привело к тяжелым душевным заболеваниям, другие — и в их числе Достоевский — не могли без ужаса вспоминать этот «церемониал» всю свою жизнь.

Среди публикуемых в приложении документов в новом издании книги — «Письмо А. Н. Майкова к П. А. Висковатому» (1885), «Рассказ А. Н. Майкова о Ф. М. Достоевском и петрашевцах в записи А. А. Голенищева-Кутузова» (1887), «Формулярный список о службе Ф. М. Достоевского в Сибирском военном батальоне» (1858).

Говоря о книге Н. Ф. Бельчикова «Достоевский в процессе петрашевцев», нельзя не сказать об особой ценности всего научного и справочного аппарата книги — обширных примечаний, справок о деятелях революционного движения, о литературе рассматриваемой эпохи, о политике самодержавия и т. д. Этот комментарий важен не только как источник сведений по каждому конкретному вопросу, — он органически необходим для понимания главнейших проблем, освещаемых и во вступительной статье, и в содержании основных документов, публикуемых в книге.

Рецензируемый труд принадлежит перу одного из старейших советских литературоведов. В ноябре минувшего года советская литературная и научная общественность широко отметила 80-летие со дня рождения и 60-летие общественно-литературной, научной и педагогической деятельности Н. Ф. Бельчикова. В новом труде ученого во всей полноте сказались особенности его исследовательского мастерства. Многочисленные литературные труды Н. Ф. Бельчикова (книги о Н. Г. Чернышевском, Т. Г. Шевченко, исследования о русской демократической литературе, работы по истории критики и др.) — убедительная демонстрация поступательного развития советского литературоведения, опирающегося в изучении сложнейших явлений литературы и искусства на марксистскую методологию. Широта и плодотворность обобщений в этих трудах достигается богатством привлекаемого фактического материала, обстоятельным анализом как самих произведений литературы, так и многочисленных документов изучаемой эпохи. Н. Ф. Бельчиков принадлежит к тем виднейшим советским литературоведам, которые, являясь авторами широких концепционных историко-литературных трудов, вместе с тем постоянно и настойчиво указывают на необходимость непрерывных поисков и разработок фактической документальной базы науки. Сам Н. Ф. Бельчиков сделал чрезвычайно много для развития таких вспомогательных литературоведческих дисциплин, как археография, источниковедение, текстология, библиография. Ярким обобщением огромной работы, проделанной Н. Ф. Бельчиковым в этих областях знаний, явилась его книга «Пути и навыки литературоведческого труда»,

lib.pushkinskijdom.ru

вышедшая в свет пять лет тому назад[9] и ставшая настольным пособием, особенно для молодых, начинающих свой научный путь исследователей. Книга не только подытожила огромный опыт разностороннего исследовательского труда самого автора, но вобрала в себя и все важнейшие достижения советского литературоведения. Для ученого занятия вспомогательными дисциплинами не помеха, а прочная опора, надежная материальная основа для всей научной деятельности. Вместе с тем разыскательская работа не должна быть самоцелью. В недавнем выступлении по вопросам источниковедения Н. Ф. Бельчиков справедливо заявил: «Советскому литературоведению чуждо преклонение перед источником, мы осуждаем крохоборчество и эмпиризм. Современный исследователь глубоко проникся мыслью, что анализ источника он должен вести в плане широкого историко-литературного понимания, раскрывая как идейно-художественную сущность, так и эстетическое своеобразие литературных фактов».[10]

Мы остановились на своеобразии исследовательских приемов и научных «пристрастиях» Н. Ф. Бельчикова потому, что это имеет прямое отношение и к его труду о Достоевском. Книга «Достоевский в процессе петрашевцев», ныне переизданная, представляет собой убедительный пример всей плодотворности метода, которому следует ученый. Широта и емкость научных обобщений, тщательная подача публикуемого научного материала, основательность и содержательность научного комментария, опирающегося в свою очередь на широкий круг источников, чрезвычайно ценных для понимания проблемы в целом, — все это с несомненностью обеспечивает высокую непреходящую ценность книги, которая уже сыграла немалую роль и, несомненно, будет и дальше способствовать глубокому и всестороннему изучению как идейного и творческого пути Достоевского, так и литературно-общественного движения его времени.

В. П. ВИЛЬЧИНСКИЙ

ИССЛЕДОВАНИЕ О Л. ТОЛСТОМ И ДОСТОЕВСКОМ *

Одним из недостаточно разработанных участков литературоведения является сопоставительный анализ творчества различных писателей, который зачастую сводится к установлению довольно примитивно понимаемого «влияния» большого художника на второстепенных литераторов или родственности творческих приемов писателей одной литературной школы. Проблема преемственности литературных традиций, взаимодействия и взаимовлияния, обусловливаемых не только внутренней близостью художников, но порой и контрастностью их творчества, — сложнейшая проблема литературной науки. В трудности ее решения убеждает новая книга Н. Н. Арденса, посвященная сопоставительному анализу творчества, мировоззрения и личностей двух гигантов мирового искусства слова. На основе многолетнего изучения их жизни и труда автор этого обширного исследования пытается «оценить характер и роль деятельности Достоевского и Толстого, уяснить приемы их творческой работы, понять их общие стремления и сходные объекты внимания, а также всю степень их идейных расхождений» (стр. 4).

Сравниваемые писатели, хотя и не были лично знакомы, внимательно следили за творчеством друг друга, проявляли взаимный пристальный интерес, все возраставший по мере их идейно-художественного развития. Первые высказывания Достоевского о Л. Толстом относятся к середине 50-х годов — это отзывы об автобиографической трилогии и кавказских повестях Толстого, весьма понравившихся Достоевскому. В 1870 году он присоединился к высокой оценке «Войны

---

[9] Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда. Изд. «Наука», М., 1965, 334 стр. Книга вызвала широкую волну благожелательных откликов, в которых подчеркивается большая практическая ценность книги. Назовем лишь некоторые из рецензий: А. Иезуитова («Русская литература», 1965, № 4), Н. И. Кравцова («Вестник Московского университета», серия филологическая, 1967, № 1), А. Калентьевой («Звезда», 1966, № 2), В. Гуры («Вопросы литературы», 1966, № 2), Е. Ф. Морозовой и В. П. Попова («Радяньске литературознавство», 1966, № 3), А. В. Астафьева («Волга», 1966, № 8), Гексельшнейдера («Zeitschrift für Slavistik», 1966, № 4) и др.

[10] Н. Ф. Бельчиков. Проблемы литературного источниковедения. В сб.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 26—27.

* Н. Н. Арденс. Достоевский и Толстой. М., 1970, 372 стр. (Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина).

lib.pushkinskijdom.ru

и мира», данной Н. Н. Страховым, и просил критика сообщить, «какой человек» автор эпопеи, о котором он «очень мало слышал, как о частном человеке», а ему «ужасно интересно узнать что-нибудь о нем». В апреле 1871 года Достоевский отзывается о Л. Толстом как о единственном у нас писателе, знающем изображаемую им действительность «до мельчайшей точности (исторической и текущей)». Прочитав «Анну Каренину», Достоевский, по свидетельству Н. Страхова, назвал Л. Толстого «богом искусства» и вскоре печатно подтвердил (хотя и не был согласен со многими мировоззренческими установками автора), что новый роман Л. Толстого «есть совершенство как художественное произведение, с которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться» (стр. 258). Несмотря на определенную горечь от сознания недооценки обществом его собственных заслуг и порой досадливо-болезненное отношение к триумфу Толстого, Достоевский признал (в «Дневнике писателя» за 1877 год) его «новое слово» «в огромной психологической разработке души человеческой, с страшной глубиною и силою, с небывалым доселе у нас реализмом художественного изображения» (стр. 215).

Такое же внимание к личности и произведениям своего собрата по искусству проявил и Л. Толстой. По свидетельствам современников, его «ужасно поразила» смерть Достоевского и он глубоко сожалел, что не знал лично писателя, который был «чрезвычайно умен и настоящий», считал важным составление книжки избранных мыслей автора прославленных романов. Критикуя стиль многих из них, находя «что-то деланное, натянутое» в слоге писателя, «умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла», Л. Толстой не был, однако, согласен с Н. Страховым, считавшим, что «Достоевский, создавая свои лица по своему образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей и был твердо уверен, что списывает именно с действительности и что такова именно душа человеческая». «И что ж! — восклицал Толстой, отвечая критику. — Результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но и иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее». В беседе с Л. И. Веселитской Толстой говорил о Достоевском в 1893 году: «Его, где ни раскрой — ясно видишь его мысли и чувства, и намерения, его ощущения, все, что в нем накопилось, что его переполнило и требовало выхода». «Достоевский такой писатель, — сказал автор «Войны и мира» год спустя, — в которого непременно нужно углубиться, забыв на время несовершенство его формы, чтобы отыскать под ней действительную красоту». Сравнивая Достоевского с «модными» литераторами конца XIX века, Толстой считал, что его «небрежная страница стоит целых томов теперешних писателей», что, хотя Достоевский и писал «часто так скверно, так слабо и недоделанно с технической стороны», «у него всегда много было что сказать». Проникая в сущность религиозных сомнений автора «Братьев Карамазовых», славящего «своего» Христа, но отрицающего бога, Толстой считал, что, описывая неверующих, Достоевский «свое неверие описывал». Этот роман Толстой читал в последние дни своей жизни, а из других произведений писателя особенно высоко ставил начальные главы «Преступления и наказания» и «Записки из Мертвого дома» — последнюю книгу считал лучшей «из всей новой литературы, включая Пушкина».

Все эти, известные специалистам, «внешние» стороны проблемы «Достоевский и Толстой» занимают свое место на страницах книги Н. Н. Арденса. Главный ее пафос, однако, состоит в исследовании «внутренних» особенностей творчества сравниваемых писателей, в анализе их реалистической системы. Показывая, как сближала писателей их самоотверженная любовь к родной стране и ее людям, их служение духовным нуждам России и социальным требованиям, выявляя общий для них интерес к проблемам личной и социальной морали, а вместе с тем и к различно понимаемым религиозным критериям, — автор книги сосредоточивает преимущественное внимание на выяснении кардинальных различий между Достоевским и Толстым. Опираясь на рассуждения автора «Детства» о двух основных видах художественного творчества — «из головы» и «от сердца», — Н. Н. Арденс считает, что главным для творчества Достоевского был первый из них, а для Л. Толстого — второй. «Искусство Толстого, — читаем на начальных страницах книги, — имеет дело с „виденными“ явлениями, искусство Достоевского — с „придуманными“, или (лучше сказать) „надуманными“ — в самом эстетически высоком смысле этих слов» (стр. 15). Данный тезис является основополагающим в капитальном труде Н. Н. Арденса и проходит через все его главы.

Вместе с тем, подчеркивает Н. Н. Арденс, у Достоевского и Толстого было и немало общего. Рассматривая ранние этапы творческого пути исследуемых писателей, автор книги отмечает сближающее их внимание к психологическому анализу, а также присущую обоим писателям жажду правды и добра, пути искания которых у Достоевского и Толстого, однако, всегда различны. Справедливо и утверждение исследователя, что «жизнь улицы и городских трущоб, так проникновенно узнанная Достоевским, чужда Толстому, обличающему главным образом высший свет, которому противопоставлена (в плане обличительном) большей частью деревенская среда». Важным представляется вывод автора рецензируемой монографии

lib.pushkinskijdom.ru

о сходстве взглядов сравниваемых художников на специфику художественного изображения, его «вторичность». Предваряя Чернышевского, оба они считали, что «прекрасное лицо, природа, живая группа всегда лучше всех возможных статуй, панорам, картин и декораций» (Толстой), что в искусстве «все выйдет слабее, чем в действительности» (Достоевский). Характерным для обоих писателей было также отрицательное отношение к буржуазной культуре, стремление рассматривать личность в неразрывной связи с социальной средой, внимание к вопросам воспитания, прокламируемая ими необходимость философского осмысления литературой жизни, широкое и свободное пользование богатствами русского языка.

Что касается специфики реалистического изображения действительности, то наиболее значительным исследователю представляется то, что «реализм Достоевского предопределен и основан на его всегда встревоженной умозрительной силе... на его творческой инициативе, создающей исключительную, *гениально надуманную* действительность. Реализм Толстого тоже основан на огромной творческой силе, прозревающей всю окружающую сферу жизни, но при этом в границах *непосредственно воспринимаемой им естественной действительности*» (стр. 78).

Н. Н. Арденс отмечает, что для автора «Войны и мира» характерно наличие прототипов его героев, опора на факты, в то время как у Достоевского «мы почти не найдем персонажей, за которыми стояли бы или в какой-либо степени имелись в виду конкретно известные писателю живые лица», «у него все взято из общих, жизнью показанных и вполне достоверных, но „безымянных", неконкретных явлений повседневности» (стр. 61, 63). «Достоевский хранил лишь общие впечатления от виденных им событий или живых людей и, создавая свои повести и романы, пользовался своей огромной творческой „инициативностью", своей богатейшей авторской намеренностью и исключительной „силой воображения"... Его интересовали не столько реальные лица, как источники создания художественных образов, сколько жизненные *явления*, связанные с развитием характеров. Лица он сам своевольно творил, скрепляя их с им усмотренной действительностью» (стр. 73).

Выделяет автор и такие идейно-творческие различия Достоевского и Толстого, как: наличие у первого абсолютно чуждых Толстому элементов авантюрности и детективности в строении сюжета; рассудочность героев Достоевского (в отличие от «сердечности» толстовских персонажей); отсутствие у Достоевского характерного для Толстого внимания к природе; центробежность формирования характера персонажа у Толстого и центростремительность его формирования в творческих приемах Достоевского; взгляд на любовь как радость и счастье у Толстого — и трактовка любви как испытания, страдания и жалости у Достоевского; своеобразие использования внутренней речи персонажей, психологизация образов и их построение методом постепенного и длительного накопления у Толстого и методом «готовой» к началу повествования биографии у Достоевского; пристальное внимание сравниваемых писателей к религии при диаметрально противоположном к ней отношении; обострившееся в 70-е годы различие Достоевского и Толстого в понимании и оценках наиболее значительных проблем государственной жизни, требований и верований народных масс, во взглядах на войну и др.

Эти и многие другие рассматриваемые Н. Н. Арденсом вопросы вполне соответствуют заглавию рецензируемой книги, раскрывающей некоторые существенные аспекты малоизученной, но все же не совсем новой проблемы. Жаль, в частности, что автор обходит исследование о Достоевском и Толстом Г. Шнейдера, весьма кратко упоминает о Д. Мережковском, а все другие прежние работы на эту тему считает лишь цепью «досужих размышлений» (стр. 3). В монографии самого Н. Н. Арденса, на наш взгляд, также не все бесспорно. Такова, например, попытка сопоставить «Преступление и наказание» с «Воскресением», «близость» между которыми автор видит в том, что «оба романа стоят в реалистическом ряду мировой литературы» (стр. 304), желание пересмотреть значение суждений М. Горького о Достоевском, якобы высказанных в годы «нигилистического отношения к великому писателю» (стр. 122), и др.

Композиционным просчетом монографии является то, что некоторые ее главы строятся как параллельный рассказ о Достоевском и Л. Толстом со многими биографическими сведениями, которые прямого отношения к теме исследования не имеют. В то же время материал, казалось бы, требующий сопоставления (например, описание каторги в «Записках из Мертвого дома» и в «Воскресении», сравнительный анализ «Бесов» и «Зараженного семейства», оценки писателями событий Восточной войны, их отношение к русско-турецкой войне и многое другое), остается за пределами книги.

По нашему мнению, первое в советском литературоведении и во многом ценное исследование Н. Н. Арденса, посвященное сопоставительному анализу художественной работы двух титанов мирового искусства слова, во многом выиграло, если бы строилось не по годам творчества сравниваемых писателей, а по проблемно-тематическому принципу. Это позволило бы еще глубже раскрыть своеобразие психологических обобщений Толстого и Достоевского, их принципов изображения внутреннего мира человека, показать более рельефно вклад этих «вечных спутников» прогрессивного мира в литературу сегодняшнего дня.

---

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Д. КОЧЕТКОВА

МОНОГРАФИЯ О ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАРАМЗИНА *

Книга западногерманского литературоведа Ханса Роте «Европейское путешествие Карамзина: начало русского романа» представляет собой первый том серии «Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven» («Основы истории литературы славян»), издаваемой Хансом Роте и Хансом-Берндом Хардером. Среди всех исследований о Карамзине, появившихся за последнее десятилетие в Советском Союзе и за рубежом, монография Х. Роте выделяется прежде всего своим большим объемом.[1] Книга посвящена собственно литературной деятельности Карамзина; период работы над «Историей государства Российского» исследователем не затрагивается.

Знакомя читателя с историей создания своей монографии, Х. Роте сообщает, что вначале он занимался темой «Вольтер в русской литературе». Изучая проблемы русско-европейских литературных связей XVIII века, исследователь с особым вниманием отнесся к деятельности Карамзина и с 1958 года стал работать над книгой, посвященной его творчеству.

Во введении к книге Х. Роте дает обстоятельный обзор литературы о Карамзине. Следует отметить хорошее знакомство Х. Роте с трудами, вышедшими в Советском Союзе до 1968 года. К сожалению, есть и некоторые пробелы в критико-библиографическом обзоре: например, не упомянуты статьи Г. П. Макогоненко и Е. Н. Купреяновой.[2]

Автор ставит перед собой две основные задачи: во-первых, исследование западноевропейских литературных источников Карамзина, во-вторых, рассмотрение «Писем русского путешественника» в их соотнесенности с другими карамзинскими произведениями, создававшимися в то же время. Определяя свои методологические принципы, Х. Роте отвергает чисто формалистический подход к литературным произведениям. Исследователь ощущает потребность искать что-то новое «в области психологии или социологии, во всяком случае, вне литературы» (стр. 24). По убеждению Х. Роте, ни один автор не может точно описать свои внутренние переживания и, пытаясь это сделать, вынужден прибегать к «вспомогательным конструкциям».

Таким образом, Х. Роте приближается к сторонникам теории «самовыражения» и придает первостепенное значение личности писателя. Сознавая необходимость искать нечто «вне литературы», исследователь еще очень неясно представляет себе специфику этой «внелитературной» области и характер ее связи с литературой. Зыбкость методологических принципов накладывает свой отпечаток на весь дальнейший анализ.

Исследование Х. Роте состоит из восьми глав, причем материал распределяется по главам, в основном в соответствии с хронологическим принципом. Первая глава посвящена вопросу о предпосылках духовного развития Карамзина: речь идет здесь о московских масонах, участниках новиковского кружка. Во второй главе говорится о начале литературной деятельности Карамзина (1785—1789), о его переписке с А. А. Петровым и И. Лафатером; анализируется карамзинское преди-

---

* Hans Rothe. N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen. Verlag Gehlen, Berlin—Zürich, 1968, 475 S.

[1] Карамзину посвящена также монография американского литературоведа Г. Небела: H. Nebel. N. M. Karamzin. A Russian Sentimentalist. The Hague—Paris, 1967, 190 pp. (см. рецензию А. Г. Кросса: «Slavonic and East European Review», 1968, January, v. 46, № 106, pp. 226—228). До выхода монографии Х. Роте исследователи русской литературы XVIII века уже знали этого ученого по его статьям о Карамзине, напечатанным в журнале «Zeitschrift für slavische Philologie» (Bd. XXIX, 1960, S. 102—125; Bd. XXX, 1962, S. 272—306; Bd. XXXII, 1966, S. 21—68).

[2] Г. Макогоненко. 1) Был ли карамзинский период в истории русской литературы? «Русская литература», 1960, № 4, стр. 3—32; 2) Литературная позиция Карамзина в XIX веке. «Русская литература», 1962, № 1, стр. 68—106; Е. Н. Купреянова. Русский роман первой четверти XIX века. От сентиментальной повести к роману. В кн.: История русского романа в двух томах, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 66—85.

Критические обзоры литературы о Карамзине до 1967 года см. у английских авторов: A. Cross. Karamzin Studies. For the bicentenary of the birth of N. M. Karamzin (1766—1966). In: «The Slavonic and East European Review», 1967, January, v. XLV, № 104, pp. 1—11; J. Garrard. Karamzin in Recent Soviet Criticism: A review Article. In: «Slavonic and East European Journal», 1967, Winter, v. XI, № 4, pp. 464—472. Библиографические сведения о Карамзине см. также в кн.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Составили В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Под ред. чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова. Изд. «Наука», Л., 1968.

lib.pushkinskijdom.ru

словие к переводу «Юлия Цезаря» Шекспира. Третья глава охватывает период с 1789 по 1792 год: путешествие Карамзина по Европе и издание «Московского журнала». Дается общая характеристика журнала и деятельности Карамзина как критика. Четвертая и пятая главы посвящены непосредственно «Письмам русского путешественника». Речь идет об источниках «Писем», о жанре произведения, о характере героя и его соотнесенности с личностью автора, об основных темах «Писем». Автор анализирует художественную структуру «Писем», их стиль и композицию. Повести Карамзина, опубликованные в «Московском журнале», он рассматривает в их отношении к «Письмам»; намечает общие принципы повествования, характерные для Карамзина в этот период. В шестой главе характеризуются произведения Карамзина, напечатанные в альманахе «Аглая» (1793—1794), причем весь анализ постоянно опирается на предшествовавший разбор «Писем русского путешественника». Седьмая глава посвящена завершающему этапу работы Карамзина над «Письмами» (1795—1800). Особая подглавка посвящена поэзии Карамзина этих лет. Исследователь уделяет здесь внимание вопросам поэтики Карамзина, анализируя особенности его стиха. Наконец, в восьмой главе говорится о «Вестнике Европы» и напечатанных в этом журнале художественных произведениях Карамзина. Книгу завершает краткое заключение, подводящее итоги исследования.

Х. Роте стремится выявить основные закономерности развития творческой личности Карамзина и в связи с этим ставит вопрос о тяготении писателя к жанру романа. Автор книги считает, что благодаря деятельности Карамзина были созданы предпосылки для развития жанра романа в русской литературе. Существенные элементы этого жанра обнаруживаются уже в произведениях самого Карамзина, и в первую очередь в «Письмах русского путешественника».

В процессе исследования Х. Роте во многом удалось осуществить те задачи, которые были сформулированы им во введении. С большим вниманием ученый относится к обстоятельствам общественной и личной жизни писателя. Х. Роте широко использует такие материалы, как переписка Карамзина, высказывания его современников и т. д. Все это позволяет исследователю более глубоко и всесторонне подойти к творчеству писателя. Так, говоря о «Московском журнале», автор книги справедливо заключает, что суждения Карамзина уже в этот период не были ученическим повторением чужих мнений, но основывались на собственных размышлениях и личном опыте. Поэтому все его произведения, в том числе и литературно-критические статьи, приобретали автобиографический характер. При этом Х. Роте считает, что необходимо учитывать изменения во взглядах писателя, которые находили своеобразное преломление в его творчестве. По мнению исследователя, Карамзин иногда стремился не столько высказать свои истинные мысли и чувства, сколько завуалировать их (стр. 74).

С некоторым недоверием исследователь относится, в частности, к тому, что Карамзин сообщает о себе в письмах к Лафатеру (стр. 66); своеобразный «скрытый» автобиографизм («verhüllte autobiographische Eigenheit») видит он в «Письмах русского путешественника» (стр. 135) и в других произведениях Карамзина. Одним из важнейших средств этой литературной маскировки Х. Роте считает иронию.

Сопоставление литературных произведений, создававшихся в одно и то же время, писем и биографических фактов нередко позволяет Х. Роте сделать интересные заключения, выявить те идеи, о которых писатель прямо не говорит, но которые присутствуют в его сознании и играют существенную роль в его духовном развитии. Нельзя не согласиться с исследователем, когда он говорит о необходимости более внимательного и осторожного отношения к высказываниям писателя о самом себе, о своих переживаниях. Однако подход Х. Роте к проблеме автобиографизма Карамзина имеет свои слабые стороны. Иногда суждения исследователя, по-своему истолковывающего признания писателя и его современников, вызывают и сомнения, и возражения. В некоторых случаях Х. Роте некритически относится к отзывам о Карамзине. Так, например, в книге приводится отрывок из письма масона М. И. Багрянского, в котором последний упрекает Карамзина в отсутствии патриотизма, увлечении всем иностранным, в чрезмерной самонадеянности (стр. 79). Все это исследователь принимает как некую объективную оценку, не считая нужным прокомментировать высказывание, имеющее явно полемический характер.[3] Вместе с тем, стремясь понять недосказанное в письмах и сочинениях самого писателя, исследователь приписывает ему иногда те идеи и чувства, которые, возможно, были вовсе не свойственны Карамзину. При бережном в целом отношении к историко-литературным документам Х. Роте, создавая свой образ Карамзина-писателя, вступает нередко в область предположений и догадок. Неаргументированным, в частности, кажется нам суждение, что уже в начальный период творчества для Карамзина характерен «страх перед смертью и интерес, почти

[3] О сложности взаимоотношений масонов и Карамзина, вернувшегося из путешествия по Европе, говорится в работе В. В. Виноградова «Неизвестные сочинения Н. М. Карамзина» (в кн.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. Гослитиздат, М., 1961, стр. 219—365).

lib.pushkinskijdom.ru

уже симпатия ко злу» (стр. 122). В исследовании Карамзин предстает как человек самонадеянный и честолюбивый, ревниво относящийся к успехам других (стр. 381). Трудно согласиться с такой интерпретацией образа писателя. Как далека от объективности эта точка зрения, можно показать на характерном примере. Х. Роте пишет о том времени, когда Карамзин задумал издание «Московского журнала»: «У него были честолюбивые, точно определенные планы. Указание на это содержится в тогда еще не опубликованном стихотворении „Поэзия“» (стр. 74). Автор книги имеет в виду следующие строки из этого стихотворения:

О россы! век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла нощи мгла — уже Авроры свет
В **** блестит, и скоро все народы
На север притекут светильник возжигать. . .[4]

Х. Роте полагает, что звездочками заменено имя самого Карамзина. Это произвольное толкование он никак не обосновывает, игнорируя убедительную аргументацию других исследователей, считающих, что здесь имеется в виду или Державин, или Херасков.[5] Таким образом, упрек Карамзину оказывается несостоятельным; соответственно должно измениться и представление об облике писателя.

Х. Роте намечает мотивы, наиболее характерные, по его мнению, для творчества Карамзина: миф о «золотом веке» и мотив гибели («Verfallsmotiv»). С первым связаны идиллические настроения, оптимистический характер героя, юношеские республиканские идеалы Карамзина; со вторым — тема смерти, пессимистически настроенный герой, разочарование в республиканских идеалах. С этим же мотивом исследователь соотносит и некоторые образы в поэзии и в прозе Карамзина: сумеречный пейзаж, заходящее солнце, вечерняя заря.

Миф о «золотом веке» воплощает для писателя мечту о бессмертии. С течением времени она приобретает новое содержание: речь идет теперь, по существу, о творческом бессмертии, — бессмертии, которое дается только избранным, отмеченным печатью гениальности (стр. 400—401). Как считает Х. Роте, представление Карамзина о гении формировалось в основном на примере Шекспира. Отношение к нему определялось для Карамзина влиянием и его старшего друга А. А. Петрова, которому в книге справедливо уделяется много внимания, и современной писателю зарубежной критики.

Вообще, как достоинство книги Х. Роте, можно отметить широкое привлечение западноевропейских источников. Творчество Карамзина постоянно рассматривается на широком фоне современной ему зарубежной литературы. В книге содержится немало новых, свежих сопоставлений и параллелей, показывающих, как многосторонни были связи Карамзина с писателями Германии, Франции, Англии. Особенно интересны страницы, посвященные таким проблемам, как «Карамзин и Шиллер», «Карамзин и Руссо», «Карамзин и Вольтер». Сопоставляя сочинения Карамзина с произведениями европейских писателей, Х. Роте не сводит все исследование к вопросу о «заимствованиях» или «влияниях». Автор книги стремится показать своеобразие творческой личности Карамзина, особенности его восприятия зарубежной литературы.

Так, чрезвычайно интересны сопоставления с Руссо при разборе философской публицистики Карамзина (переписка Мелодора и Филалета, «Что нужно автору?», «Нечто о науках, искусствах и просвещении»). Анализируя статью «Нечто о науках, искусствах и просвещении», исследователь замечает, что Карамзин, выступающий против тезисов первого «рассуждения» Руссо (ответ на вопрос Дижонской Академии: «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?»), опирается на идеи того же Руссо, содержащиеся в его втором «рассуждении» («Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми»). Наблюдения Х. Роте позволяют углубить наши представления об отношении Карамзина к Руссо. Однако немецкий исследователь не учел некоторых существенных моментов, связанных с этой проблемой. В появившихся недавно работах Ю. М. Лотмана[6] хорошо показано, как тесно соотносится содержание статьи «Нечто о науках» с событиями французской революции, уточнена датировка этой статьи.

Несмотря на стремление автора монографии рассматривать творчество Карамзина с учетом всех обстоятельств, формировавших его мировоззрение, Х. Роте не

---

[4] Н. М. Карамзин. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 63.

[5] Эта точка зрения получила признание и советских, и зарубежных исследователей: П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, Р. Д. Кайля, А. Г. Кросса и др.

[6] Ю. М. Лотман. 1) Руссо и русская культура XVIII века. В кн.: Эпоха Просвещения. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 268—274; 2) Руссо и русская культура XVIII—начала XIX века. В кн.: Ж.-Ж. Руссо. Трактаты. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 581—583.

lib.pushkinskijdom.ru

проявляет достаточного внимания к русской общественно-литературной жизни XVIII века. У исследователя нет четкого представления о характере русского Просвещения и его специфике. Понятие «Просвещение» («Aufklärung») X. Роте связывает прежде всего с культурно-философскими идеями Руссо и теорией познания Канта. Вместе с тем это понятие нередко объединяется в книге с «наивным оптимизмом» и темой «золотого века» и таким образом неправомерно сужается. Исследователь совершенно не учитывает, что в России XVIII века Просвещение имело свои особые черты, свои уже сложившиеся традиции.[7]

Нечеткость употребления X. Роте некоторых других терминов, например «рококо», отметила уже в своей рецензии немецкая исследовательница X. Шредер. Она справедливо указывает, что для русской литературы нельзя применять понятие «рококо» в том же значении, что и для романской или германской литературы.[8] Вместе с тем вызывает удивление, что X. Роте, исследуя творчество Карамзина, остается в стороне от споров о характере русского сентиментализма или преромантизма. Исследователь не учитывает значения идеи внесословной ценности человека, идеи, очень важной для понимания сущности литературного направления, возглавленного в России Карамзиным.

Субъективность истолкования литературного текста проявляется у X. Роте и при непосредственном анализе «Писем русского путешественника». Исследователь разделяет текст «Писем» на отрывки, составляющие пять стилистических групп: A. Оптимистические («heitere») или идиллические; B. Трагические; C. Иронические или комические; D. Смешанные; E. Информационные, без какого-либо из признаков, присущих другим группам. Весь текст «Писем», опубликованных в 1791—1792 годах, X. Роте расчленяет на 268 отдельных эпизодов, относя каждый из них к одной из пяти групп. На основе такого членения X. Роте создает диаграммы, которые, по замыслу исследователя, должны показать внутреннюю структуру «Писем». Но как бы ни были тщательны эти подсчеты, самый принцип разделения текста на отрывки и их классификация не убедительны. Есть случаи, когда отрывок, определенный как «трагический» или «оптимистический», содержит иронию, а «иронический» проникнут трагическим скепсисом или жизнерадостным юмором. Наличие «смешанной» группы не спасает положения, так как туда попадают далеко не все отрывки, совмещающие в себе признаки разных групп. С другой стороны, в одной и той же группе оказываются иногда отрывки, очень разные по своему характеру. Наконец, прихотливое чередование эпизодов, переход от отвлеченных размышлений к бытовым сценкам — важнейший композиционный принцип «Писем», и потому при характеристике отдельно взятого эпизода необходимо помнить и о контексте, придающем каждому эпизоду дополнительную стилистическую окраску.

Итак, в книге X. Роте предпринята попытка объединить структуральный анализ с историко-литературным, однако органического единства не получилось — примененный метод исследования страдает эклектизмом.

Нужно отметить, что на X. Роте известное влияние оказали и работы советских литературоведов. Во многом опираясь на труды советских ученых, немецкий исследователь стремится показать Карамзина не только как художника, но и как мыслителя, одного из самых выдающихся деятелей русской культуры того времени.

Богатая материалом и живая по мысли книга X. Роте — это серьезный вклад в изучение русской литературы конца XVIII—начала XIX века и ее взаимосвязей с европейской культурой. Плодотворной представляется попытка автора изучать «Письма русского путешественника» не изолированно, а в соотнесенности с другими произведениями Карамзина. Однако самый метод исследования чрезвычайно уязвим, как отмечалось выше. Поэтому анализ творчества Карамзина и определение его места в литературе русского Просвещения продолжает оставаться одной из насущных задач изучения русской литературы XVIII века.

Н. Н. МОСТОВСКАЯ

ПИСАТЕЛИ В ПЕТЕРБУРГЕ

Судьбы многих великих русских писателей, музыкантов, художников тесно связаны с Петербургом, центром общественно-литературной жизни России прошлого века. В жизни и творчестве Крылова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина и многих других

[7] См. об этом: П. Н. Берков. Основные вопросы изучения русского просветительства. В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 5—27.

[8] См.: «Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft», 1970, Bd. 5, H. 2, S. 217.

lib.pushkinskijdom.ru

столица — с ее пульсирующей литературной жизнью, острой журнальной полемикой, литературными и политическими кружками, светскими салонами — сыграла огромную роль. Именно в творчестве этих писателей и поэтов нашла свое выражение значительная для русской литературы тема Петербурга. Каждый из них по-своему воспринял и раскрыл образ города — символа истории России.

Не случайным в этой связи представляется интерес исследователей к теме «Русские писатели в Петербурге». За последнее десятилетие Лениздат выпустил в свет серию книг, посвященных этой теме.[1]

Рассчитанные на широкого читателя, различные по характеру раскрытия материала, эти книги объединены единым замыслом — воссоздать «петербургские» биографии великих художников слова, представить историко-литературную атмосферу столицы со времени Крылова до эпохи Горького.

Содержанием рецензируемых книг в равной мере являются как биографические, творческие факты жизни русских писателей, так и отражение в их творчестве образа Петербурга. В большинстве работ этого жанра раскрываются две взаимосвязанные темы: писатель в Петербурге и Петербург в его творчестве.

В читательское представление прочно вошли Петербург Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского. Авторы рецензируемых книг во многом обновляют эти традиционные представления осмыслением новых фактов, забытых документальных источников. Впервые написаны работы, посвященные крыловскому, лермонтовскому, тургеневскому Петербургу.

Кроме «петербургской темы», по-разному преломлявшейся в творчестве русских писателей, подготовленная Лениздатом серия объединяется краеведческим аспектом.[2] По книгам этой серии современный читатель подробно знакомится с литературными памятными местами Ленинграда, связанными с именем Достоевского и его героями, с тургеневскими местами, с петербургскими адресами Крылова, Лермонтова, Горького.

Достоинством этой серии является и то, что в ней воссоздается широкая панорама развития культуры Петербурга, его напряженной общественно-политической жизни. Город становится согероем писателей, живших и творивших в нем.

Написанные с учетом достижений современного литературоведения, рецензируемые книги имеют определенного адресата — прежде всего массовую читательскую аудиторию, и в лучших своих образцах представляют тип научного издания для широкой публики.

При ближайшем ознакомлении с этой серией выявляется несколько различных решений темы «Писатель и Петербург», вызванных как спецификой жизненной и творческой биографии того или иного писателя-петербуржца, так и индивидуальностью самих авторов книг, неравнозначностью авторских заданий.

Не ставя перед собой цели дать всесторонний анализ всех книг этого жанра, остановимся на трех, наиболее определившихся, на наш взгляд, типах этой серии.

---

[1] Н. И. Моренец. Шевченко в Петербурге. Л., 1960, 131 стр.; М. И. Гиллельсон, В. А. Мануйлов, А. Н. Степанов. Гоголь в Петербурге. Л., 1961, 308 стр.; В. А. Мануйлов. Лермонтов в Петербурге. Л., 1964, 340 стр.; В. Я. Гречнев. Горький в Петербурге—Ленинграде. Л., 1968, 224 стр.; А. Гордин. Крылов в Петербурге. Л., 1969, 330 стр.; Е. Саруханян. Достоевский в Петербурге. Л., 1970, 270 стр.; Г. А. Бялый и А. Б. Муратов. Тургенев в Петербурге. Л., 1970, 376 стр.

О литературных памятных местах Петербурга исследователи писали и раньше. Давно вошли в научный оборот книги: Н. П. Анциферов. Петербург Достоевского. Пб., 1923, 106 стр.; А. Г. Яцевич. Пушкинский Петербург. Л., 1935, 431 стр.; Пушкинский Петербург. Сборник материалов под ред. Б. В. Томашевского. Л., 1949, 416 стр.; С. А. Рейсер. Революционные демократы в Петербурге. Л., 1957, 166 стр. Теме «Русские писатели в Петербурге» посвящен коллективный труд: Литературные памятные места Ленинграда. Очерки под общей ред. А. М. Докусова. Л., 1959, 586 стр. (изд. 2-е, доп. — 1968, 671 стр.).

К этой серии примыкают изданные Лениздатом в самое недавнее время книги о музыкантах и художниках: Л. М. Конисская. Чайковский в Петербурге. Л., 1969, 320 стр.; А. А. Орлова. Глинка в Петербурге. Л., 1970, 264 стр.; Г. И. Прибульская. Репин в Петербурге, 1970, 295 стр.

[2] Отметим, что именно краеведческим направлением определяется содержание множества книг, освещающих биографические и творческие связи ряда писателей с тем или иным городом или краем. Примером тому могут служить работы: Н. М. Чернышевская. Н. Г. Чернышевский в Саратове. Саратов, 1952, 198 стр.; А. Прямков. М. Е. Салтыков-Щедрин в Ярославском крае. Изд. 2-е, перераб. и доп., Ярославль, 1954, 100 стр.; А. И. Ревякин. Островский в Щелыкове. Кострома, 1957, 304 стр.; Н. Е. Прянишников. Писатели-классики в Оренбургском крае. Изд. 2-е, испр. и доп., Чкалов, 1956, 220 стр.; Русские писатели в Саратовском Поволжье. Под редакцией и с предисловием проф. Е. И. Покусаева. Саратов, 1964, 315 стр.; К. А. Селиванов. Литературные места Ульяновской области. Саратов, 1969, 200 стр., и др.

lib.pushkinskijdom.ru

Причем своеобразие каждого из них не лишает их равноправности. Напротив, разнообразный подход к теме «Писатель и Петербург» обогащает читателя и помогает поискам других средств ее раскрытия.

Тема «Крылов и Петербург» не обследована в литературе, хотя биографически баснописец принадлежал к числу первых писателей-петербуржцев. Несмотря на весьма скудный мемуарный материал о Крылове, отсутствие его переписки с современниками, в книге А. Гордина показана тесная связь Крылова с Петербургом, раскрыты петербургские темы в его творчестве. Интересно и свежо написан раздел о деятельности Крылова-журналиста, создателя «Почты духов» — журнала, в котором нашли свое отражение все стороны столичной жизни. Автору удалось убедить читателя в том, что «Крылов первый в русской литературе создал социально и психологически достоверный образ Петербурга, во многом предвосхитив и поэмы Пушкина, и повести Лермонтова, Гоголя, Достоевского, и стихи Некрасова».[3]

Анализ басенного творчества Крылова с точки зрения воплощения в нем петербургских мотивов в целом интересен, но в основных своих выводах представляется спорным. Здесь автор явно преувеличивает значение петербургских истоков.

В книге А. Гордина биография Крылова развертывается на фоне истории Петербурга конца XVIII—начала XIX века. Читатель знакомится с литературными салонами, которые посещал Крылов: гостиная А. А. Дельвига, где встречались Н. И. Гнедич, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, где бывали Пушкин, Мицкевич; салоны В. Ф. Одоевского, А. Н. Оленина и др.

Близки к этому типу книги М. И. Гиллельсона, В. А. Мануйлова, А. Н. Степанова о Гоголе и В. А. Мануйлова о Лермонтове, хотя каждая из них имеет свои специфические черты.

Тема «Гоголь и Петербург» не раз привлекала внимание исследователей. Раскрывая ее, авторы рецензируемой книги стремятся показать органическое единство и взаимосвязанность биографии и творчества художника. Ими успешно привлекается огромный фактический материал: художественные произведения писателя, свидетельства современников, подлинно исторические документы, неопубликованные архивные источники.

«До Пушкина и Гоголя в русской литературе было немало гимнов Петербургу и его описаний, но только после „Медного всадника“ и петербургских повестей, — справедливо утверждают исследователи, — стали возможны портреты города»[4] в творчестве Лермонтова, Некрасова, Достоевского, Блока. Этот тезис определяет своеобразие книги и подчеркивает наиболее сильные ее стороны. На примере «Петербургских повестей» выясняется, как воссоздавался Гоголем социально-противоречивый образ Петербурга с его контрастами, трагическими судьбами многочисленных его жертв, с призрачной красотой этого города и пошлостью его существователей.

В книге убедительно раскрыта мысль Белинского: «Печать Петербурга видна на большей части его (Гоголя, — *Н. М.*) произведений... в том смысле, что он Петербургу обязан многими типами созданных им характеров».[5]

Однако порой авторы излишне увлекаются анализом творческой биографии писателя, перекрывая тем самым основную тему «Гоголь в Петербурге». К издержкам такого рода относятся, на наш взгляд, некоторые страницы в главе о драматургии Гоголя, в частности детальное изложение теории «общественной комедии». Интересно написанный, этот раздел более уместен в монографии о писателе или в литературно-критическом очерке о нем.

Сосредоточивая внимание на творениях Гоголя, созданных в Петербурге, сохраняя вместе с тем биографический аспект как главный (в книге учтены основные события петербургской жизни Гоголя, его петербургские адреса), авторы в значительно меньшей мере воссоздают историко-литературную атмосферу столицы, в которой жил и творил Гоголь.

Несмотря на упоминания о Пушкине, Белинском, о сближении писателя с «Литературной газетой», о его деятельности в Петербургском университете, Гоголь в Петербурге представляется одиноким, мало связанным с общественно-литературной жизнью города. Авторы акцентируют внимание на «петербургской основе» произведений Гоголя. Такой подход к теме отчасти оправдан тем, что в книге идет речь о художнике, в творчестве которого Петербург занимает особое место. Хотелось бы, чтобы работа о Гоголе была переиздана в значительно расширенном виде.

Книга В. А. Мануйлова о Лермонтове имеет свои особенности, объясняемые в какой-то мере общим положением в лермонтоведении — отсутствием целостной научной биографии и обобщающих монографических трудов о творчестве писателя.

---

[3] А. Гордин. Крылов в Петербурге, стр. 104.

[4] М. И. Гиллельсон, В. А. Мануйлов, А. Н. Степанов. Гоголь в Петербурге, стр. 198.

[5] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 555.

lib.pushkinskijdom.ru

В живом повествовании о Лермонтове-петербуржце восстанавливается исторический облик столицы 30-х годов, политическая и литературная атмосфера города. В книге рассказывается о театральном Петербурге, о литературных и светских салонах, которые посещал Лермонтов: дом В. Ф. Одоевского, дом Олениных, дом Виельгорских, дом Карамзиных. В. А. Мануйлов отмечает основные моменты жизненной и творческой биографии поэта, связанные с Петербургом: первый приезд из Москвы в 1832 году, Школа гвардейских подпрапорщиков, служба в лейб-гвардии гусарском полку, первые литературные публикации и т. д.

Автор раскрывает петербургскую основу многих произведений Лермонтова. Особенно интересен в этой связи анализ романа «Княгиня Лиговская», в котором Лермонтов уделяет большое внимание топографии Петербурга. К безусловным удачам книги относятся ее разделы: «Стихи на смерть Пушкина», «В кругу друзей Пушкина». В первом из них успешно сочетаются наполненный свежими наблюдениями историко-литературный комментарий к стихотворению «Смерть поэта» с воспроизведением живой исторической обстановки, в которой создавалось и распространялось знаменитое стихотворение.

Книга написана лермонтоведом с присущими его стилю изяществом и простотой. Существенный пробел в ней — отсутствие хронологического указателя и перечня петербургских адресов Лермонтова. Между тем большинство книг этого жанра, в частности работы о Крылове, Гоголе, имеют солидный справочный аппарат. При переиздании этот недостаток может быть легко устранен.

Другой тип серии — книга Е. Саруханян о Достоевском в Петербурге. Его своеобразие обусловлено самим авторским заданием, четко сформулированным в предисловии. «Интерес широких кругов читателей к тому, что до сих пор хранит память о жизни Ф. М. Достоевского, — пишет автор, — вызвал на свет и эту популярную книгу. Здесь читатель найдет точные петербургские адреса Ф. М. Достоевского, описание домов и квартир, связанных с его именем, узнает, где „жили“ герои его романов, каким входил в их сознание столичный город Петербург и как воспринимал его сам писатель — защитник „униженных и оскорбленных“».[6]

Исходя из справедливого утверждения, что Достоевский — один из самых «петербургских» писателей, Е. Саруханян создала книгу в жанре краеведческого очерка. Однако содержание работы не смогло уместиться в эти рамки. В первой ее части кратко излагается жизненная и творческая биография писателя: приезд в 1837 году в Петербург, годы учебы в Инженерном училище, круг чтения молодого Достоевского, литературные занятия (повесть «Бедные люди»), дружба с Григоровичем, Некрасовым, Белинским, знакомство с Тургеневым, сближение с кружком Бекетовых, знакомство с М. В. Буташевичем-Петрашевским. Подробно освещены важные в биографии Достоевского страницы: среди петрашевцев, арест, пребывание в Петропавловской крепости, ссылка, возвращение с каторги в Петербург. Всем этим фактам и событиям сопутствуют точные обозначения места действия, петербургские адреса.

К литературным произведениям Достоевского («Бедные люди», «Униженные и оскорбленные») автор обращается лишь с точки зрения отражения в них петербургского колорита. Особое внимание уделяется топографии Петербурга в романе «Униженные и оскорбленные».

Значительный интерес представляет вторая часть книги — «По следам героев Достоевского». В ней раскрывается «петербургская» основа творчества Достоевского — художника-социолога Петербурга. Особенно детально автор обследует роман «Преступление и наказание», делая при этом немало самостоятельных наблюдений и уточнений. Читатель книги о Достоевском знакомится с домом Раскольникова, с домом старухи-процентщицы, с жилищем Сони Мармеладовой, семьи Мармеладовых, с топографически точными маршрутами Раскольникова, Свидригайлова и других героев.

В таком же ракурсе анализируется роман «Идиот». Вслед за Достоевским автор указывает адреса героев (дом генерала Епанчина, дом Настасьи Филипповны, Рогожина, «две небольшие комнаты» в гостинице, в которых жил князь Мышкин), прослеживает путь героев по Петербургу.

Гораздо меньше внимания уделяется «петербургским» мотивам в романах «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы».

Автор пишет о Достоевском — редакторе «Времени», «Эпохи», «Гражданина», называет точные петербургские адреса редакций этих журналов. Однако хотелось бы подробнее, чем это сделано в книге, познакомиться с Достоевским — петербургским журналистом, с острой полемикой, которую он вел с современниками по многим важнейшим общественно-политическим и литературным вопросам.

В книге Е. Саруханян с предельной достоверностью восстанавливается прежний облик домов, где жил Достоевский, литературных и светских обществ, которые он посещал в последние годы жизни (салон С. А. Толстой, «вторники» Штакеншнейдеров, «пятницы» Полонского). Значительно слабее представлена духовная атмо-

---

[6] Е. Саруханян. Достоевский в Петербурге, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

сфера Петербурга его времени. Об истории взаимоотношений с Некрасовым рассказано бегло. Не объяснены причины расхождения с ним. Не раскрыты (в пределах жанра работы) взаимоотношения Достоевского с другими писателями-современниками — с Тургеневым, Гончаровым, революционными демократами.

В целом же работа, созданная знатоком «Петербурга Достоевского», во многом расширяет читательское представление о Достоевском и может служить увлекательным путеводителем по литературным и памятным местам Ленинграда, связанным с именем писателя и его героями.

Отметим еще один тип серии — книгу Г. А. Бялого и А. Б. Муратова о Тургеневе. Перед авторами работы о Тургеневе в Петербурге объективно стояли серьезные трудности: Тургенев не жил постоянно и подолгу в Петербурге и не создал в своем творчестве цельного образа города, как его предшественники и современники (Гоголь, Некрасов, Достоевский).

Однако обширный фактический материал, воссоздающий историко-литературную атмосферу Петербурга 30—80-х годов, тщательно выполненная летопись жизни Тургенева в столице, в органическом единстве с широким исследовательским подходом к теме, — все это сделало убедительными авторские устремления — показать Петербург в центре общественно-литературной биографии писателя.

Несомненной удачей книги является то, что с самых первых ее страниц общественная, литературная, музыкальная, театральная жизнь Петербурга тургеневского времени воспроизводится не как фон, а как духовное начало, оказывающее огромное воздействие на писателя. Первые литературные учителя Тургенева — П. А. Плетнев, А. В. Никитенко, литературный салон Плетнева, встречи с Пушкиным, Гоголем — все это события, оставившие глубокий след в биографии Тургенева.

Тургенев в кругу петербургских литераторов 40-х годов; Тургенев и кружок Белинского; взаимоотношения с Достоевским, Некрасовым, Григоровичем, Анненковым, В. П. Боткиным — эти темы освещены в книге на уровне последних достижений тургеневедения.

Интересно рассказывается история взаимоотношений Тургенева с «Современником». Читатель знакомится с Тургеневым — петербургским журналистом, сыгравшим значительную роль в создании передового журнала. Тема «Тургенев и „Современник"» обследовалась в литературе. Однако авторы книги, рассчитанной на широкого читателя, во многом пересматривают сложившиеся в науке представления и значительно глубже своих предшественников раскрывают конфликт Тургенева с «Современником». Разногласия с Чернышевским и «Современником» объясняются Г. А. Бялым и А. Б. Муратовым всей совокупностью сложных этических, эстетических, философских взглядов Тургенева. При этом история взаимоотношений Тургенева с революционными демократами не сводится лишь к констатации противоречий.

В книге детально освещена петербургская биография писателя, отмечены все даты его приездов в столицу с 1822 года по 1881 год, указаны все петербургские адреса Тургенева.[7] Эти факты, ценные и сами по себе, рассматриваются авторами в единстве с развитием общественно-политических и литературных взглядов писателя.

В 1843 году служба Тургенева в Министерстве внутренних дел связана с его намерением помочь делу освобождения крестьян. В 1859 году — организаторская деятельность Тургенева в Обществе для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Приезд в Петербург в 1877 году ознаменован пристальным интересом писателя к революционному движению в России. С 23 по 29 мая Тургенев присутствовал на заседаниях особого присутствия Сената, разбиравшего дело «Южнороссийского союза рабочих». Приезд Тургенева в 1879 году отмечен его сближением с революционной молодежью, с широкими демократическими кругами.

В отличие от других работ этого жанра, в книге Г. А. Бялого и А. Б. Муратова восстановлены многочисленные литературные встречи и знакомства Тургенева: с Писаревым, Дружининым, Достоевским, Писемским, Полонским, Гончаровым, А. К. Толстым, с группой украинских литераторов и общественных деятелей (Шевченко, М. Вовчок и др.), с В. В. Стасовым, с петрашевцами Спешневым и Милюковым, с кружком писателей — сотрудников «Русского богатства» и т. д.

Перед читателем развертывается своеобразная летопись литературных кружков, светских гостиных (графини Е. Е. Ламберт, князей Черкасских, великой княгини Елены Павловны и др.), тайных обществ Петербурга 30—80-х годов. Тургенев — активный участник общественной жизни. Несмотря на кратковременность приездов писателя в Петербург, его квартира (в 60—70-е годы) становится своего рода литературным салоном, центром литературной жизни столицы. Энциклопедическая полнота «петербургских» знакомств Тургенева существенна не только для

[7] Заметим, кстати, что петербургские адреса Тургенева и прежний облик домов, в которых он жил во время своих приездов в столицу, впервые были установлены Л. Н. Назаровой (см. ее статью «Иван Сергеевич Тургенев» в кн.: Литературные памятные места Ленинграда. Изд. 2-е, доп., Л., 1968, стр. 439—459).

lib.pushkinskijdom.ru

понимания его биографии — она воссоздает многогранность личности Тургенева — писателя и общественного деятеля, характеризует широту его общественно-политических и литературных взглядов.

Выявление петербургского колорита (причем сам петербургский колорит понимается авторами широко) в произведениях Тургенева сочетается в книге Г. А. Бялого и А. Б. Муратова с исследовательским подходом ко всему творчеству писателя в целом. Образы столичных чиновников, появляющихся на страницах тургеневских произведений 40—50-х годов («Нахлебник», «Холостяк», «Татьяна Борисовна и ее племянник»), справедливо замечают исследователи, во многом навеяны впечатлениями Тургенева от государственной службы в Петербурге. «Служебные впечатления» Тургенева отразились и в романе «Дворянское гнездо» (образ Паншина).

В книге отмечаются специально петербургские «Сюжеты» в духе «натуральной школы», записанные Тургеневым в 40-е годы.

Наблюдения над жизнью людей образованного круга Тургенев черпал в Петербурге — эта главная мысль лежит в основе анализа петербургских мотивов в творчестве писателя. Письма тургеневского героя повести «Переписка» посланы из Петербурга. «Именно здесь, в центре передовой русской мысли, — пишут авторы, — приходит Алексей Петрович, герой „Переписки", к пониманию гнетущей силы обстоятельств, мешающих образованным и мыслящим людям осуществить свои возможности».[8] В финале «Затишья» перед читателями предстает иной Петербург — Петербург практических людей. О «Рудине» рассказывается как о романе, который создавался в творческом общении с литераторами, близкими в те годы к «Современнику».

С общественно-политическими событиями в Петербурге 60-х годов связана острая злободневность романа «Отцы и дети». Анализируя роман, авторы выявляют его «петербургскую основу». Здесь немало интересных наблюдений. Аркадий Кирсанов окончил Петербургский университет; Базаров обучался в Медико-хирургической академии, считавшейся рассадником материализма, демократических идей.[9] Ожесточенная полемика, вспыхнувшая на страницах петербургских журналов вокруг романа «Отцы и дети», справедливо рассматривается исследователями как доказательство непосредственной связи Тургенева с Петербургом.

В таком же направлении анализируются и другие произведения: «Призраки», романы «Дым», «Новь». В повести «Призраки» читатель знакомится с единственным у Тургенева развернутым описанием Петербурга. В романе «Дым» прослежена прямая связь деятельности «баденских генералов» с официальным правительственным Петербургом. В «Нови» выделяются два образа столицы: Петербург как революционный центр, откуда молодые народники отправляются в глубь России для революционной пропаганды, и Петербург сановный (Сипягиных, Калломейцевых).

Однако исследовательская увлеченность подчас уводит авторов далеко за пределы темы. Это замечание относится к разделам, посвященным излишне пространному анализу романов «Отцы и дети» и «Дым», более уместному в специальных работах о Тургеневе.

В то же время можно было бы расширить бегло обозначенную в книге «петербургскую» тему «Тургенев и „Вестник Европы"». Авторы учитывают личные встречи Тургенева с М. М. Стасюлевичем. О непосредственном же участии писателя в редакционных заседаниях журнала в 70—80-е годы говорится мало. Остается нераскрытым круг лиц, с которыми Тургенев встречался в редакции «Вестника Европы» и в общественно-литературном кружке Стасюлевича, организованном при журнале. Не упомянуто сотрудничество Тургенева в газете Стасюлевича «Порядок». Малоизвестные в биографии Тургенева сведения о его связях с петербургской демократической молодежью 80-х годов можно было бы пополнить некоторыми фактами из истории публикации стихотворения «Крóкет в Виндзоре» в Петербурге. В одном из неопубликованных писем 1880 года к В. М. Гаршину С. Н. Кривенко писал: «Вы спрашиваете о „Р‹усском› Б‹огатстве›" и вообще о всех нас. Вторая книжка „Рус‹ского› бог‹атства›" наконец завтра выходит. Третья печатается. Тургенев дал свое очень хорошенькое стихотворение («Крóкет в Виндзоре», — *Н. М.*), которое и пойдет в март. Осенью обещает рассказ. Что из всего этого выйдет — неизвестно».[10] В «Русском богатстве» стихотворение Тургенева не было

---

[8] Г. А. Бялый и А. Б. Муратов. Тургенев в Петербурге, стр. 150.

[9] А. Альтшуллер в рецензии на книгу Г. А. Бялого и А. Б. Муратова допустил неточность, заметив, что «до сих пор в литературе о Тургеневе место учебы Базарова не было расшифровано» («Звезда», 1970, № 10, стр. 222). Догадка о Базарове как воспитаннике Медико-хирургической академии была впервые высказана Г. А. Бялым значительно раньше, в его книге «Роман Тургенева „Отцы и дети"» (Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 16 (Массовая историко-литературная библиотека)).

[10] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 70, ед. хр. 105.

lib.pushkinskijdom.ru

напечатано. Публикация его в «Слове» (1881, № 3) была, очевидно, сделана не без согласия Тургенева и при участии близкого к редакции Г. Успенского.

В целом же петербургская биография Тургенева восстановлена в книге Г. А. Бялого и А. Б. Муратова с исчерпывающей полнотой. Авторам удалось показать историю формирования личности писателя и общественного деятеля в тесной связи со сложными событиями политической и общественно-литературной жизни столицы 30—80-х годов.

Хотя книга и ограничена определенными жанровыми рамками, в ней обстоятельно раскрываются тема «Тургенев в Петербурге» и петербургская страница биографии писателя. Поэтому она представляет интерес и для широкого читателя и для специалистов.

Книга снабжена тщательно выполненными хронологическим указателем, указателем адресов Тургенева, перечнем литературных источников. Исследовательский подход к теме сочетается в рецензируемой работе с живой и увлекательной формой изложения.

Таким образом, научность, солидный справочный аппарат не только не мешают, а, наоборот, помогают читателю ориентироваться в огромном фактическом материале. Симптоматично, что Ленинградское издательство понимает это и не сковывает авторские возможности.

Все это дает основание считать книгу «Тургенев в Петербурге» интересным и наиболее удачным типом издания в ряду других работ этой серии.

Рецензируемые книги — лишь малая часть изданной Лениздатом серии «Писатели в Петербурге». Мы выделили лишь наиболее определившиеся и популярные из типов этого литературного жанра.

«Петербургская» серия, осуществляемая Ленинградским издательством, имеет безусловный успех как у широкого читателя, так и у историков литературы. В результате ознакомления с этой серией (даже если ограничиться писателями XIX века) воссоздается облик литературного, музыкального, театрального Петербурга, Петербурга — культурного центра России. На основе многих книг о писателях в Петербурге в будущем может быть создан солидный и интересный труд о Петербурге и русской литературе.

Е. М. ХМЕЛЕВСКАЯ

НОВЫЕ ПИСЬМА И. С. ТУРГЕНЕВА *

Не прошло и трех лет после окончания издания Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева (Изд. Академии наук СССР — «Наука», Москва—Ленинград, 1960—1968), а уже новые находки могут составить несколько дополнительных томов.

Недавно стало известно, что как раз в 1968 году (год выпуска последнего тома) внучка Полины Виардо г-жа Мопуаль, урожденная Шамро, передала в Национальную библиотеку в Париже 146 писем Тургенева. Из них 76 никогда не публиковались. Письма адресованы знаменитой певице и членам ее семьи.[1]

Событие это не было неожиданностью. Советские литературоведы, и уж, конечно, редакторы издания писем Тургенева, знали о существовании его писем к Виардо. Еще до поступления всего архива Тургенева в Национальную библиотеку французский исследователь творчества писателя академик Андре Мазон издал во Франции в 1930 году описание этого архива (к сожалению, не переведенное на русский язык), указав, что среди рукописей Тургенева находятся 154 его письма к Полине Виардо и 76 — к ее дочери Марианне.[2] Но эти письма не были переданы в Национальную библиотеку и остались в семье наследников Виардо. Летом 1961 года главный редактор указанного издания И. С. Тургенева академик М. П. Алексеев, будучи в Париже, побывал у внучки Полины Виардо и дочери Марианны Виардо-Дювернуа — г-жи Болье. На его вопрос о письмах г-жа Болье ответила: «У нас есть кое-какие письма Тургенева и к моей бабушке и к моей матери, но это короткие деловые записки или письма, посвященные личным делам; они не заключают в себе ничего такого, что представляло бы общественный интерес, и никогда изданы не будут».[3]

---

* «Иностранная литература», 1971, № 1, стр. 170—204.

[1] Значительная часть писем указанного собрания будет опубликована в издании: J. T o u r g u e n e v. Corréspondance inedite. Préface et notes d'Henri Granjard. Editions l'Age d'Homme, Lausanne.

[2] André M a z o n. Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev. Paris, 1930, p. 104.

[3] М. П. А л е к с е е в. По следам рукописей И. С. Тургенева во Франции. «Русская литература», 1963, № 2, стр. 68.

lib.pushkinskijdom.ru

Среди ныне обнаруженных писем, о которых идет речь, имеются письма не к Марианне, а к другой дочери Виардо — Клоди, в замужестве Шамро. Так что не следует терять надежды и на последующие находки.

Из числа этих писем 27 переведены на русский язык и опубликованы в журнале «Иностранная литература». Из них 16 адресованы Полине Виардо и 11 — Клоди Виардо-Шамро, которую Тургенев особенно любил. Первое письмо датировано 1850 годом, последнее — 1882. Об них-то и хочется поговорить.

Письма эти, охватывающие более 30 лет жизни писателя, чрезвычайно интересны. И не только потому, что мы узнаем из них новые факты. Они являются как бы иллюстрацией к биографии писателя. Как эти, так и ранее опубликованные письма Тургенева к Полине Виардо изобилуют подробностями, живыми описаниями, красочными сравнениями. Тон их сугубо эмоционален. Порою эти излияния любви и преданности кажутся нам чрезмерными, но Тургенев недаром в таких случаях переходит на немецкий язык, как бы подчеркивая этим возвышенность своих настроений и чувств, почерпнутую у немецких романтиков.

В письмах к Виардо (как к ней самой, так и к ее дочери) Тургенев стремится не только рассказать о событиях своей и окружающей его жизни, но и живописать их, чтоб адресат увидел то, что видит он, проникся бы его настроениями, почувствовал бы сам его горести и радости.

В одном из этих новых писем (от 21 июля 1850 года) Тургенев рассказывает о своем разрыве с матерью и переезде в имение отца — Тургенево. Факт этот известен, но неизвестно было, например, то, что в досаде на сына Варвара Петровна отняла у него его товарища по охоте Афанасия Алифанова, с которым Тургенев любил охотиться и который послужил ему прототипом одного из героев «Записок охотника» («Ермолай и мельничиха»). В этом же письме читаем теплые слова о брате писателя Николае Сергеевиче и о его жене Анне Яковлевне: «К счастью, я не втянул брата в свою катастрофу, я даже надеюсь, что он рикошетом выиграет от этого, — и я очень этому рад, так как он благородный и честный человек. Его жена, которую я узнал гораздо лучше, чем прежде, тоже прекрасный человек. Я желаю им счастья — они его вполне заслужили за все невзгоды, какие им пришлось пережить». В. П. Тургенева была против женитьбы сына и всячески третировала свою невестку.

Очень интересно узнать о впечатлении, которое вынес Тургенев от первого знакомства с своей дочерью. Вот что он писал Полине Виардо 8 ноября 1850 года, собираясь послать ребенка к ней на воспитание: «Она необычайно умна, у нее твердый и уже сложившийся характер, большая тонкость и наблюдательность; но боюсь, не мало ли в ней сердца? Я ожидал найти маленькую дикарку, застенчивую и невоспитанную, а встретил существо спокойное, почти дерзкое, жившее рядом со старухами, которые баловали ее, но не так, как балуют собственного ребенка, а как балуют маленькое подчиненное создание, из которого делают игрушку... Я обнаружил в ней настоящую страсть к музыке — это добрая гарантия хороших возможностей[4]... Если существовало когда-либо скверно начатое воспитание, то это, конечно, воспитание этого бедного ребенка; она видела только зло, и ее ум развивался в ней за счет сердца. Я задрожал, услышав однажды, как она сказала с большим хладнокровием, что „не испытывает жалости ни к кому, потому что никто не жалел ее“. „Но если бы ты увидела страдания?“ — „Ну и что из этого? Я жалею только сама себя“. И потом добавила тоном очень странным для восьмилетнего ребенка: „Я маленькая, но я видела жизнь; я знаю все — и все видела“... У Вас она, по меньшей мере, выйдет из этой атмосферы передней, в которой до сих пор жила... И, быть может, когда она увидит добро, ее ум, — повторяю, *более* чем незаурядный, — подскажет ей, что надо быть доброй, а сердце, иссохшее и сжавшееся, вырастет и разовьется как раз благодаря тому, что душило его, — благодаря уму».

Мы знаем, что дочь Тургенева не подпала под обаяние Виардо и всю жизнь мучительно ревновала к ней отца.[5]

А иные письма местами переходят в настоящую художественную прозу: «Утро восхитительное — воздух золотой, прозрачный и чистый, как хрусталь; виден каждый листочек на ивах на другом берегу реки» (письмо от 4 августа 1850 года). Даже в переводе эта фраза выдает автора «Записок охотника».

Особенно много ярких, красочных деталей присутствует в письмах, обращенных к Клоди Виардо (до настоящего времени не было известно ни одного письма к ней). Вот, например, как пишет Тургенев о Флобере: «Артист, художник, одет неряшливо, под турка — вязаный жилет в красную и коричневую полоску, — и комната выкрашена красным — с голубыми дверями и золотыми лунными серпами на панно, — лицо его тоже красно, выпяченный живот, зеленые туфли. Оригинален и *естествен*, что так редко; очень добродушный, очень неглупый, живо-

---

[4] Интересно отметить, что дочь П. И. Тургеневой, Жанна Брюэр, была учительницей музыки.

[5] См.: Т. И. Бронь. Тургенев и его дочь Полина Тургенева-Брюэр. В кн.: Тургеневский сборник, вып. II. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 324—338.

lib.pushkinskijdom.ru

писно выразительный и симпатичный...» (письмо от 29 марта 1869 года). Или о картинах художника Менцеля: «Там есть голубой попугай ара в тропических зарослях, ослепительный, как солнце, буйвол, пробивающий себе дорогу в тростнике, львы, тигр (неслыханный!), развалины с аистами в ночном небе, китаянки под ярким солнцем, кормящие серебристых фазанов, кафе на воздухе, заполненное гуляющими, и среди них толстяк в лиловом, такой правдивый, что чувствуешь, как он дышит, коляска, запряженная парой лошадей и медленно двигающаяся по берегу моря, по песчаным дюнам. Одна из лошадей только что попала копытом в ямку с водой и взметнула сноп брызг — нужно видеть все это...» (письмо от 19 декабря 1869 года).

В литературе отмечалась стилистическая близость писем Тургенева с его художественной прозой.[6] Сравним, например, приведенный отрывок с текстом «Призраков» или «Песни торжествующей любви»:

«Толпы народа, молодые и старые щеголи, блузники, женщины в пышных платьях теснились по панелям; раззолоченные рестораны и кофейные горели огнями; омнибусы, кареты всех родов и видов сновали вдоль бульвара...» («Призраки»). «Он говорил о виденных им далеких странах, заоблачных горах, безводных пустынях, о реках, подобных морям; говорил о громадных зданиях и храмах, о тысячелетних деревьях, о радужных цветах и птицах; называл посещенные им города и народы... чем-то сказочным веяло от одних их имен» («Песнь торжествующей любви»).

С большим мастерством нарисован в письме к Клоди Виардо портрет спасского мальчика Никиты Гарасичева. Нам известно это имя. В ряде писем к управляющему Н. А. Кишинскому, а затем к сменившему его Н. А. Щепкину Тургенев осведомляется о нем. «Кстати, что сделалось с умным мальчиком *Никитой*, которого я видел третьего года в школе и который такие делал успехи? Жив ли он — и продолжает ли хорошо учиться?» (письмо от 26 февраля 1876 года).[7] «Мне приятно слышать, что Никита Гарасичев продолжает хорошо учиться и вести себя; прошу наблюдать за ним и оказывать ему всякое вспомоществование» (письмо от 22 марта 1876 года).[8]

В том же году Тургенев назначает ему пенсию в 100 рублей и продолжает интересоваться своим питомцем: «Известите меня о мальчике Никите — хорошо ли он учится?» (письмо от 26 января 1878 года).[9] «Выдайте мальчику Никите от моего имени 3 р. с‹еребром› в виде поощрения за прилежание», — пишет он в том же году 18 мая.[10] «Радуюсь успехам Гарасичева» — читаем в письме от 19 февраля 1881 года.[11] В 1882 году Никита кончает школу и получает аттестат. Тургенев вспомнил о своем маленьком пенсионере, работая над романом «Новь». Рассказывая об учениках школы, героиня романа Марианна говорит: «Меж ними есть мальчик... его зовут Гарасей — он сирота, девяти лет, — и, представьте! он учится лучше всех!» [12]

Теперь мы имеем почти фотографический портрет этого заинтересовавшего писателя ребенка: «Самый прелестный в классе — мальчонка 8 лет (сирота и *внебрачный* сын), он некрасив, но с примечательным лицом — огромная голова и лоб весь в морщинах — но не как у старика, а как у молодой собаки... — это придает ему удивительное выражение раздумья — к тому же густые брови, немного напоминающие императрицу Евгению, вот такие ‹следует рисунок›, а под ними серые глаза — внимательные-внимательные! Ему только что справили красивую красную рубаху и сапоги... первые в его жизни. Его зовут Никита Гарасичев. Кто знает? Быть может, это будет громкое имя. Я буду заботиться о нем». Это письмо к Клоди Виардо написано 10 (22) июня 1874 года, оно определяет и год рождения Гарасичева — 1866.

Хочется привести еще зарисовку (иначе не назовешь) встреченного писателем старика: «Я никогда не видел более прекрасного лица апостола или патриарха, чем лицо старого крестьянина из деревни *Тапки*..., который приходил ко мне в Спасское. Безмятежность была на его лбу, значительность в бороде и мужество — да, мужество — в носе и щеках, смотреть на него было столь же восхитительно, сколь и назидательно. Этот человек мало думал в своей жизни, но у него

---

[6] См.: К. К. Истомин. «Старая манера» Тургенева (1834—1855 гг.). СПб., 1913, стр. 57—59; Б. Эйхенбаум. Мой временник. Л., 1929, стр. 95—97; М. П. Алексеев. Письма И. С. Тургенева. В кн.: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 39—45.

[7] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. XI, стр. 222.

[8] Там же, стр. 238.

[9] Там же, т. XII, кн. I, стр. 272.

[10] Там же, стр. 325.

[11] Там же, т. XIII, кн. I, стр. 65.

[12] Там же, Сочинения в пятнадцати томах, т. XII, стр. 95.

lib.pushkinskijdom.ru

никогда не было ни одной дурной мысли. Он никогда не удалялся от древних традиций, жизнь его прошла как в храме; и, совсем простой крестьянин, он ходит как бы окруженный всем тем уважением, какое он всегда внушал! Это было действительно прекрасно» (письмо от 26 августа (7 сентября) 1878 года).

Подобные примеры можно было бы умножить. Они напоминают описания действующих лиц в так называемых «Формулярных списках», которые Тургенев составлял к повестям «Несчастная», «Степной король Лир», роману «Новь» и другим произведениям. Для сравнения вспомним, как описывает Тургенев своих героев из романа «Новь», например Маркелова: «Наружность: смуглый, черноглазый, курчавые черные волосы. Лицо угрюмое, взгляд как бы сонный, энергическое упрямое выражение в носе, несколько крючковатом, широких правильных губах. Руки жилистые — весь жилистый. Голос — бас отрывистый. Впрочем, почти постоянно молчит».[13] Или Соломина: «Наружность — лошадиная в хорошем смысле. Крупный, костистый, мускулистый; цвет лица желтоватый, волосы белокурые с искорками, лицо длинное, как у ересиарха Селиванова, глаза небольшие, серые, умные и симпатичные по простоте своего взгляда. . .» [14]

Об этих впервые опубликованных письмах Тургенева можно сказать еще многое. Было бы интересно сопоставить их с написанными в то же время письмами к другим адресатам. Тогда мы заметим, что Тургенев применялся к пониманию своих французских собеседниц и не вводил их в чуждый им мир интересов русской жизни.

Конечно, судить о Тургеневе только по его письмам к Полине и Клоди Виардо нельзя. Это дало бы неверное представление о личности писателя, но письма эти ценны как прекрасное дополнение к тому, что мы уже знаем о нем.

Тексты писем и примечания к ним подготовлены к печати французским исследователем Анри Гранжаром и переведены на русский язык В. Лакшиным. Примечания весьма кратки, но для публикации в журнале вполне достаточны.

К сожалению, в них, да и в переводе текстов писем, встречаются неточности.

В письме № 2 герой оперы Мейербера «Пророк» Иоанн Лейденский назван Жаном. Конечно, в русском переводе это имя должно звучать по-русски — Иоанн.

В примечании к тому же письму ошибка в фамилии. Напечатано «Богданович-Лутовина» вместо «Богданович-Лутовинова».

В примечании к письму № 7 комическая опера Доницетти, известная в русском переводе под названием «Любовный напиток», приписана Россини и названа мелодрамой «Эликсир любви».

В примечаниях к письму № 11 дом Тургенева на Тиргартенштрассе в Баден-Бадене перенесен в Берлин, а драма Н. А. Чаева «Дмитрий Самозванец» названа «Лжедмитрием».

Оставлена без оговорки приведенная в письме № 12 неточная цитата из «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя: «Ничего, ничего, спокойствие» вместо «Ничего, ничего, молчание», а в примечании к этому письму название стихотворения Гете «Анлиген» осталось без русского перевода.

В примечании к письму № 21 картина художника Г. И. Семирадского «Светочи христианства» (под этим названием она и выставлялась в Академии художеств в 1877 году) названа «Факелы Нерона».

К письму № 27 — ошибка в дате записи из «Скорбных листов». Напечатано: «от 12 и 13 августа 1882 года». В действительности, это 12-й день записей Тургенева о ходе своей болезни, который приходился на 13 августа 1882 года.

Однако эти замечания ни в какой степени не умаляют значения и ценности публикации.

Остается поблагодарить профессора Анри Гранжара и В. Лакшина за знакомство с новыми страницами великолепной тургеневской прозы.

Е. В. НЕВЗГЛЯДОВА

АНГЛИЙСКАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬНИЦА О РУССКОЙ СКАЗКЕ *

Работа английской исследовательницы Марии-Габриэлы Возин «Русская сказка в некоторых структурных и тематических аспектах», построенная на широком и тщательно изученном русском материале, учитывает многое из того, что сделано русской фольклористикой на всем протяжении ее развития. Далеко не формальна предпосланная книге благодарность автора советским ученым —

[13] Там же, стр. 319.

[14] Там же, стр. 323.

* Maria-Gabriele Wosien. The Russian Folk-Tale Some Structural and Thematic Aspects. München, 1969, 237 pp.

lib.pushkinskijdom.ru

Д. С. Лихачеву, В. Я. Проппу, Э. В. Померанцевой. Вероятно, впервые появилось исследование, вводящее в научный обиход западноевропейской фольклористики столь обширный арсенал добросовестно изложенных фактов, концепций и гипотез, почерпнутых из трудов русских и советских ученых. В этом отношении достоинство книги Возин трудно переоценить.

Предметом исследования она избирает русские волшебные сказки (Аарне — Андреев 300—749), «те сказки русской устной традиции, основная тема которых — путешествие главного героя» (стр. 11). Книга открывается введением, в сжатой форме излагающим историографию вопроса, и кратким очерком, посвященным формам бытования сказки в России. Далее следуют главы, в которых изложена концепция автора.

Следуя традиции А. Н. Веселовского и В. Я. Проппа, Возин начинает рассмотрение сказки с компонентов ее морфологической структуры и из их взаимоотношений выводит семантику сказки как жанрового единства. Поскольку путешествие главного героя исследовательница считает основным композиционным стержнем сказки, то все компоненты структуры располагаются и изучаются в их связи с последовательными стадиями путешествия: отношения главного героя с его помощниками и противниками («дарителями» и «вредителями», по терминологии В. Я. Проппа) рассматриваются в зависимости от того, на каком этапе путешествия находится главный герой. Некоторые структурные элементы сказки Возин возводит к древним народным обычаям и повериям, однако не в них она видит генетическую основу сказки как жанра. Русская волшебная сказка, равно как и сказка любого другого народа, — продукт мифологического мышления и, с точки зрения автора, в этом своем качестве является языком символов, выражающим «великие мотивы жизни и смерти, добра и зла, страха, надежды, ненависти, зависти и любви» (стр. 147), т. е. так называемые «вечные» мотивы, источником которых является единство человеческой психики и которые обусловливают непрерывность сказочной традиции от глубокой древности до наших дней и объясняют часто встречающиеся в сказках разных народов совпадения сюжета и персонажей (стр. 156).

Помимо данной в приложении к книге обширной библиографии, в которой, в частности, представлены почти все научные издания собраний русских сказок, автором переведены восемь сказок из сборника Афанасьева (№№ 137, 129, 169, 93, 267, 295, 157, 234). Выполненные с большим художественным вкусом, они свидетельствуют о прекрасном понимании стиля русской волшебной сказки.

Наиболее глубоко и обоснованно, а следовательно, в научном отношении и наиболее плодотворно поставлены проблемы структурного описания русской волшебной сказки, т. е. вопросы жанра, ибо как писал В. Я. Пропп, «волшебные сказки выделяются не по признаку волшебности или чудесности... а по совершенно четкой композиции, по своим структурным признакам, по своему, так сказать, синтаксису».[1] «Анализ метода их построения, — справедливо отмечает Возин, — показывает, что для великих произведений любого жанра характерна строжайшая экономия средств и поразительное единство цели. Это обнаруживается во взаимной связи между содержанием и структурой народной сказки, которая подобна живому организму: ее образы разворачиваются столь же последовательно и закономерно, как растение возникает из семени, распускает листья, цветет и приносит плоды» (стр. 37—38).

Центральным моментом в построении сказки Возин, вслед за В. Я. Проппом, считает действие. Рассматривая путешествие главного героя как ось повествования, Возин отмечает трехступенчатое строение сказки: начальные эпизоды, подготавливающие путешествие и уже указывающие на его пока что отдаленную цель, приключения героя в ходе самого путешествия (встреча с дарителем, борьба с вредителем) и возвращение из путешествия по достижении желаемой цели. Таким образом, все эпизоды сказки располагаются в зависимости от того, насколько они приближают или отдаляют героя от цели его путешествия. Герой должен действовать по определенным правилам: они и сообщаются ему дарителем вместе с вручением волшебных средств. «Всякий раз, когда герой действует не так, как ему советовали вести себя во время путешествия, он временно упускает свои шансы на продвижение вперед. Он отбрасывается к предшествующей стадии своего пути или к исходной позиции. Соответственно, либо ему приходится просто выжидать, либо подвергнуться дополнительным испытаниям» (стр. 42). Так увеличиваются трудности на пути героя, что вместе с удвоением и утроением эпизодов приводит к ретардации, а следовательно, к нарастанию драматического эффекта, вызывая тем самым повышенный интерес слушателя.

Возин обращает внимание на сходство начальных и конечных эпизодов сказки: в финале восстанавливается гармония сказочного мира, присутствовав-

[1] В. Я. Пропп. Жанровый состав русского фольклора. «Русская литература», 1964, № 4, стр. 58.

lib.pushkinskijdom.ru

шая вначале и нарушенная вмешательством враждебных сил. «Но есть и разница: в ходе путешествия было добыто нечто, что отсутствовало вначале; из иного мира герой возвращается с наградой; странствуя, он вступил в общение с волшебным миром или посредниками оттуда, которые приобщили его к иному миру». Развитие сюжета идет по круговой траектории, переходящей в спираль, что «обязательно включает в себя основные виды движения — вращательное, ступенчатое и линейное». Путешествие героя представляет собой восхождение к цели, притом восхождение ступенчатое. «Символика лестницы имплицитно присутствует в самой идее путешествия героя» (стр. 46). Каждый новый поворот сюжета рассматривается как переход на более высокую ступень, следующий виток спирали. Всю картину движения героя Возин представляет в виде конуса, вершиной которого является конечная цель путешествия, лежащая на одной оси с исходной точкой.

Таким образом, автор книги дает не только пространственную, но и временную модель сказки, ибо, как отмечает Д. С. Лихачев, сказочное время равномерно сопутствует развитию сказочного действия, оно «всегда последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад. Рассказ всегда подвигает его вперед». «Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени. За некоторыми исключениями мы никогда не знаем — далеко ли отстоит сказочное действие от времени, в котором сказка слушается. Сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени и событий... Заканчивается сказка не менее подчеркнутой остановкой сказочного времени; сказка кончается констатацией наступившего „отсутствия" событий: благополучием, смертью, свадьбой, пиром... Заключительное благополучие — это конец сказочного времени. Сказочное время неотделимо от сюжета, от событий и от самого рассказа. Кончается сюжет — кончается и время».[2]

Сказочные персонажи, помощники и вредители, появляются на пути героя «откуда ни возьмись», внезапно, без какой-либо видимой причины, однако, изъятые из ряда причинно-следственных зависимостей, они подчиняются композиционным законам сказки. Их отношения с героем укладываются в рамки типичной ситуации, предусмотренной сказочным каноном. Это — ситуация крайних положений, контрастов, противоположностей: «...герой либо принц, либо крестьянский сын... герой или героиня молоды, а их помощники стары; герой либо преисполнен могучей силы, либо в совершенной беспомощности брошен на милость враждебного рока; персонажи из потустороннего мира либо предстают в уродливо неземном обличье, как например баба-яга, либо являют собой образец красоты, как принцесса. Смешанных характеров нет: каждый тип характера выражает только одну черту, одно качество: богат или беден, справедлив или несправедлив, добр или зол» (стр. 51).

Из композиционных особенностей волшебной сказки Возин выводит и особенности ее стиля: за штампованными ситуациями закреплен набор языковых стереотипов, каждое качество сказочного персонажа характеризуется постоянными эпитетами, для сказочного повествования типична ритмизованная проза (особенно при изложении повторяющихся эпизодов) с фразовым ударением на сказуемых, что подчеркивает первостепенность действия в композиционном строении сказки. Как отмечает автор книги, постоянные языковые формулы употребляются не только для зачина и концовки, ими насыщено все сказочное повествование: они встречаются и при введении нового персонажа, и при переходе от одного эпизода к другому, и в диалоге. Тем самым Возин придает исключительное значение постоянным языковым формулам в композиционном строении сказки. Не случайно они обычно используются при изменении места и времени действия. «Они — как дорожные знаки, — пишет исследовательница, — по которым свободно передвигается воображение рассказчика, но одновременно они и вспомогательное средство памяти, позволяющее лучше сохранять целостность повествования» (стр. 52).

Нетрудно заметить, что концепция Возин во многом совпадает с теми идеями структурного описания волшебной сказки, которые в последнее время развиваются у нас Е. М. Мелетинским и некоторыми другими исследователями. Так, в их работах, вышедших почти одновременно с книгой Возин или чуть позже, волшебная сказка представляется как «трехступенчатая иерархическая композиционная структура» предварительного, основного и дополнительного испытаний, где «дополнительное испытание находится в зависимости от основного, как основное от предварительного».[3] Звенья этой структуры представляют собой «бинар-

---

[2] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 231, 232—233.

[3] Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. В кн.: Труды по знаковым системам, IV, Тарту, 1969, стр. 91 («Ученые записки Тартуского университета», вып. 236).

lib.pushkinskijdom.ru

ные блоки» определенных оппозиций. «...Одни испытания являются необходимой ступенью для других, одни сказочные ценности — лишь средством для добывания других. Действие большей частью начинается с беды (недостачи) и обязательно кончается избавлением от беды и приобретением некоторых ценностей... сказочная женитьба оказывается как бы высшей ценностью, а всякого рода чудесные предметы... выступают лишь в качестве инструмента основного успеха».[4] Все звенья этой системы упорядочены по отношению к главному герою, поведение которого «является некоей идеальной нормой для всех персонажей сказки, но герой реализует ее наиболее последовательно именно потому, что он герой».[5]

Некоторые положения недавней интересной статьи Д. Н. Медриша «Прямая речь в структуре повествования волшебной сказки»[6] соприкасаются с наблюдениями Возин над стилем сказки. Так же как Возин, Медриш подчеркивает «тесную связь произнесенного слова и события: одной только силой слова вращаются избушки на курьих ножках, раскрываются ворота, разливаются реки». Так же как и Возин, Медриш генетически возводит эту особенность к вере в магическую силу слова. «Но со временем, — пишет он, — эта связь слова с событием все более теряет магический характер и приобретает характер художественный. Становясь носителем сказочной мотивировки, прямая речь тем самым принимает на себя дополнительную — композиционную функцию».[7]

Этот параллелизм выводов — приведенные примеры взяты из работ, опубликованных почти одновременно, так что непосредственное заимствование исключено, — не случаен и объясняется закономерным совпадением исследовательской мысли, исходящей из одних и тех же предпосылок, — учения В. Я. Проппа о структуре волшебной сказки.

В последнее время ряд зарубежных авторов выступили с критикой схемы морфологического анализа волшебной сказки, разработанной В. Я. Проппом. Некоторые из них эту схему начисто отвергают.[8] Здесь не место останавливаться на этой в значительной степени неосновательной критике. Отметим, однако, что противники концепции В. Я. Проппа воспользовались тем, что его «семиперсонажная схема» разработана не столь детально, как другая часть его учения — схема предикативных функций действующих лиц. Поэтому исследование ролей и функций сказочных персонажей приобретает особый интерес. Предлагаемая Возин пространственно-временная модель исходит из принципов морфологической концепции В. Я. Проппа, творчески развивая эти принципы. Характерно, что ее выводы частично совпадают с результатами, к которым пришла еще одна советская исследовательница — Н. М. Ведерникова.[9] Оригинальная концепция сказочного мотива, предлагаемая Н. М. Ведерниковой, построена по типу логико-синтаксической конструкции предложения. Подобно предложению, мотив состоит из последовательных постоянных смысловых единств: субъект действия (т. е. герой), предикат, объект действия и обстоятельства, при которых действие осуществляется. «Несмотря на единообразие составных элементов в мотивах, — замечает Н. М. Ведерникова, — число мотивов чрезвычайно велико, поскольку реальные (сказочные) соответствия каждому из элементов весьма многообразны. Мотив реализуется и представляет конкретную величину только при подстановке этих соответствий, которые во взаимосвязи образуют единство, закрепленное традицией».[10]

---

[4] Там же, стр. 88—89. Ср.: Е. М. Мелетинский. Миф и сказка. В кн.: Фольклор и этнография. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 145—146.

[5] Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки, стр. 94. Ср. у Возин: «...герой связан со всем, что составляет содержание сказки, либо посредством выполняемых заданий, либо просто потому, что совершает путешествие... Герой дает мерило для развертывающихся событий. Он символ идеала... Герой как центральная фигура и все положительные персонажи имеют свои точные отрицательные соответствия..., но только герой связывает этот мир с потусторонним. Он обусловливает значительность всех других персонажей... Все второстепенные персонажи либо помогают, либо причиняют вред центральной фигуре. Они появляются только в некоторых эпизодах, а герой присутствует на всем протяжении повествования» (стр. 102).

[6] «Ученые записки Волгоградского педагогического института им. А. С. Серафимовича», вып. 30, Вопросы русской и зарубежной литературы, 1970, стр. 132—147.

[7] Там же, стр. 140.

[8] См., например: Bertel Nathhorst. Formal or Structural Studies of Traditional Tales. The Usefulness of some methodological proposals advanced by Vladimir Propp, Alan Dundes, Claude Lévi-Strauss and Edmund Leach. «Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm studies in comparative religion», 1969, № 9.

[9] Н. М. Ведерникова. Мотив и сюжет в волшебной сказке. «Филологические науки», 1970, № 2, стр. 57—64.

[10] Там же, стр. 60.

lib.pushkinskijdom.ru

Возин не вводит уточняющих дополнений в пропповское определение постоянного структурного элемента сказки, однако она, так же как Н. М. Ведерникова, подчеркивает, что люди и животные, предметы и сверхъестественные персонажи функционально одинаково важны и что сказка поэтому обладает большой гибкостью в выборе того, какой персонаж или предмет может выполнять ту или иную функцию (стр. 51—52).

В работе Возин затронут обширный круг проблем: и морфология сказки, и ее история, и ее семантика, и общие теоретические вопросы. Вполне естественно, что далеко не все проблемы освещаются одинаково удачно. Наиболее глубоко и убедительно изложены вопросы структурного описания сказки.

Вопросы тематического анализа решаются автором на основе учения К.-Г. Юнга, распространенного на Западе и имеющего сторонников средн советских фольклористов.[11]

Задачу своего исследования Возин формулирует следующим образом: «Настоящая работа ставит своей целью открыть абстрактные принципы, материализовавшиеся в строй сказочных образов и конденсированные сказкой в точную систему отношений» (стр. 65). Такая постановка вопроса содержит в себе внутреннее противоречие: если автор стремится к открытию «абстрактных принципов», нашедших выражение в сказке, то русский сказочный материал перестает быть объектом исследования в своем специфически национальном качестве, как это обещает название книги, и становится средством иллюстрации концепции, охватывающей материал интернациональный. В принципе постановка такого рода задачи возражений не вызывает (так, например, поступил В. Я. Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки»), однако она требует выхода за пределы национальной традиции, чего Возин не делает. Противоречие это сказывается на всем изложении, мешая исследовательнице сделать должные выводы из своих интересных наблюдений. Историческое объяснение материала в результате подменяется догматически декларируемыми положениями, взятыми в основном у Юнга. Приведем примеры.

Возин неоднократно отмечает, что герой правильным поведением должен заслужить чудесные средства, с помощью которых он одолевает противников (стр. 42, 92, 150—151, 153). В то же время она говорит о пассивности героя: «...достижения героя изображаются не как его собственные, но как дар, ниспосланный ему» (стр. 153). В каком же композиционном соотношении находятся эти, на первый взгляд, взаимоисключающие друг друга свойства героя? Ответа на этот вопрос исследовательница не дает.

Ни композиционно, ни семантически Возин не разграничивает сказку и миф. Она совсем не упоминает о быличках, бывальщине, досюльщине. Декларируя вслед за Юнгом единство человеческой психики, объявляя сказку продуктом мифологического мышления, Возин игнорирует эволюцию жанра сказки, вызванную историческими причинами, тем самым смешивая сказку с мифом — явлением, качественно иным.

Согласно теории Юнга, всякий человек на уровне подсознания способен создавать некие универсальные психические символы. Эти символы — их число ограниченно — проецируются в мифах, снах, галлюцинациях и фольклоре.[12]

Основываясь на этих идеях Юнга, Возин рассматривает сказку как «внешнюю проекцию» «универсальных психологических принципов» (стр. 17), как вневременную совокупность пратипичных ситуаций (стр. 149), как «модель, типизирующую основные экзистенциональные ситуации» (стр. 145) на уровне подсознания. Так, женские персонажи русской сказки — принцесса и баба-яга — становятся у Возин выражением юнговского универсального символа всеобщей матери-земли (стр. 131—132). Однако идеи Юнга нуждаются в проверке. Как замечает Дж. С. Кирк, автор книги «Мифы, их значение и функции в античной и других культурах», «еще никто не представил и не пытался представить никаких убедительных статистических данных» о том, что юнговские символы действительно универсальны и повсеместно встречаются. «Анализ любой последовательности мифов, рассмотренных в этой книге, — пишет он, — достаточен для того, чтобы отвергнуть саму идею. Мать-земля, божественное дитя, анима и т. п. просто не встречаются с той степенью частоты, которая бы оправдала или сделала приемлемой общую теорию».[13] Отсутствие исторического подхода является существенным недостатком исследования Возин. Если бы она при объяснении генезиса сказочных образов исходила из исторической концепции В. Я. Проппа, ей удалось бы в ряде случаев прийти к более обоснованным выводам. Так, например, отме-

---

[11] См.: С. Аверинцев. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. «Вопросы литературы», 1970, № 3.

[12] См.: G. S. Kirk. Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures. Cambridge, University press; Berkeley — Los Angeles, University of California press, 1970, p. 275.

[13] Там же, стр. 275—276.

lib.pushkinskijdom.ru

чая амбивалентность образа бабы-яги, Возин не находит удовлетворительного объяснения этому явлению. Между тем исторический подход позволил бы ей обнаружить в двойственной роли, в которой выступает баба-яга, реликт матриархата с последующими противоречивыми наслоениями. Она могла бы различить следы — пусть в почти стершемся виде — былого двойственного отношения народа и к змею, о чем свидетельствует необычная для него функция дарителя в сказке «Елена Премудрая» (Аф. 236—237). Здесь Возин имела возможность увидеть историческую перспективу и вспомнить, например, о греческом Аполлоне — не только целителе, но и губителе.

Эти замечания не меняют существа дела: вышло в свет исследование о русской сказке, которое написано с большой научной тщательностью, содержит серьезное и убедительное структурное ее описание и расширяет связи европейской фольклористики с русской наукой.



lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ЮБИЛЕЙНАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В КОСТРОМЕ

4—7 февраля 1971 года в Костромском государственном педагогическом институте имени Н. А. Некрасова состоялась межвузовская научная конференция «Некрасов и русская литература», посвященная 150-летию со дня рождения поэта. Конференция была организована кафедрой русской и зарубежной литературы Костромского пединститута. В ней приняли участие исследователи некрасовского творчества, а также специалисты по истории русской литературы XIX века, советской литературе, теории и истории русского стиха из многих городов Советского Союза. С докладами на конференции выступили и литературоведы Ленинграда (Б. Я. Бухштаб, Н. Н. Скатов и др.).

Открывая конференцию, секретарь Костромского областного комитета КПСС Б. С. Архипов приветствовал ее участников и рассказал о тесной связи творчества Н. А. Некрасова с костромским краем, о вековых культурных традициях древней костромской земли. На первом пленарном заседании было заслушано три доклада. Доктор филолог. наук М. М. Гин (Петрозаводск) в докладе «О периодизации творчества Некрасова» подверг критике недостаточно аргументированные периодизации, появившиеся в последние годы в некрасоведении, и выделил в соответствии с логикой идейно-художественного развития поэта три периода его зрелого творчества: от середины 1840-х годов до середины 1850-х, с 1856 по 1866—1867 годы, с 1868 года и до конца жизни поэта. В докладе «Россия у Тютчева и Некрасова» доктор филолог. наук Н. Н. Скатов (Ленинград) показал сложный процесс взаимовлияния великих русских поэтов. Не оспаривая традиционной точки зрения о «некрасовстве» Тютчева, Н. Н. Скатов сосредоточил внимание на доказательствах «тютчевства» Некрасова, особенно проявившегося в конце 1850-х годов, когда поэта привлекал тютчевский максимально обобщенный и целостный образ России. Об эволюции стиховедческих воззрений Некрасова в границах трех периодов его зрелого творчества говорилось в докладе канд. филолог. наук В. С. Баевского (Смоленск) «Некрасов о стихе». Докладчик подчеркнул, что в своих немногочисленных высказываниях о стихе Некрасов, пренебрегая подробностями стиховой формы, сосредоточивался на главном в ней — на вопросах соотношения стиха с языком и стиха с содержанием.

Прочитанные на пленарном заседании доклады представили тематику трех секций, в которых проходила последующая работа конференции: «Творчество Н. А. Некрасова», «Некрасовские традиции в русской литературе», «Творчество Н. А. Некрасова и современные проблемы поэтики».

К числу актуальных проблем, обсуждавшихся на секции «Творчество Н. А. Некрасова», нужно отнести проблему жанрового своеобразия некрасовской поэзии. В докладе канд. филолог. наук И. В. Черняевой (Оренбург) был поставлен вопрос о жанровой природе лирики Некрасова. И. В. Черняева говорила о смещении в лирике Некрасова традиционных жанровых границ, приводившем к образованию новых — смешанных, синтетических — жанровых форм. Канд. филолог. наук Л. Г. Фризман (Харьков) в докладе «Элегии Некрасова», соотнося некрасовские элегии с судьбой элегического жанра в современной Некрасову поэзии и эволюцией этого жанра в предшествующую эпоху, показал путь Некрасова к элегии нового типа, в тематике, стиле и образной системе которой сказались как своеобразие мироощущения Некрасова, так и его демократизм. Учитель Н. Г. Морозов (Кострома) проследил традиции жанра баллады в сюжете поэмы «Коробейники». Обращение Некрасова к этим традициям он объяснял специфическими трудностями художественного освоения неустойчивого, теряющего цельность народного сознания пореформенной эпохи. Поэтика балладных метаморфоз, но лишенная романтической субъективности, превращалась у Некрасова в тонкий инструмент анализа диалектики народного характера.

Вторая группа докладов, заслушанных на секции, была посвящена вопросам творческой истории произведений поэта. Канд. филолог. наук А. Л. Гришунин (Москва) глубоко и всесторонне осветил творческую историю поэмы Некрасова «В. Г. Белинский». Канд. филолог. наук В. Г. Прок-

lib.pushkinskijdom.ru

шин (Уфа) в докладе «Из творческой истории поэмы „Коробейники“» внес уточнения в историко-литературный комментарий к поэме в Полном собрании сочинений Н. А. Некрасова. Интересные факты, проясняющие творческую историю легенды «О двух великих грешниках», сообщил канд. филолог. наук М. Л. Нольман (Кострома) в докладе «Легенда „О двух великих грешниках“ (генезис и функция)». К названным докладам примыкало по теме сообщение научн. сотр. Музея-квартиры Н. А. Некрасова в Ленинграде Н. Пиотровской «О пометах Некрасова на переводе Н. В. Гербеля „Слова о полку Игореве“».

Третий цикл докладов касался проблем исследования художественной структуры отдельных произведений Н. А. Некрасова. С большим интересом был прослушан доклад доктора филолог. наук Б. Я. Бухштаба (Ленинград) «Спорные вопросы изучения поэмы Н. А. Некрасова „Саша“». Докладчик опровергал традиционный взгляд на поэму, согласно которому ее содержание связано с резкой дифференциацией и борьбой между революционерами-демократами и либералами. По мнению Б. Я. Бухштаба, Некрасов еще только нащупывает в поэме общественный тип «современного героя» и старается дать себе отчет в его ценности, отнюдь не повторяя оценок революционной демократии, которые в 1852—1855 годах (хронологические рамки поэмы) еще не сложились. Канд. филолог. наук И. А. Битюгова (Ленинград) рассмотрела преемственные и оригинальные черты в поэтическом строе стихотворения «Надрывается сердце от муки...». Канд. филолог. наук Ю. В. Лебедев (Кострома), анализируя внесюжетные сцепления в композиции поэмы «Мороз, Красный нос», показал, что персонажи поэмы, помимо участия в движении событий, раскрываются в лейтмотивных связях друг с другом и в ассоциативных сопряжениях каждого в отдельности и всех вместе с «ключевым» образом Мороза. Канд. филолог. наук Л. А. Розанова (Иваново) в докладе «Есть ли образ автора в „Кому на Руси жить хорошо“?» продемонстрировала сложный ход раскрытия авторского замысла через образ рассказчика и обусловленные этим разные формы включения автора как персонажа в общую структуру поэмы. Аспирант В. Б. Соколов (Калининград) в докладе «К проблеме композиции поэмы Н. А. Некрасова „Кому на Руси жить хорошо“» доказывал необходимость расположения ее частей по хронологии их написания.

Доклады, заслушанные на секции «Некрасовские традиции в русской литературе», проясняли место поэтической системы Некрасова в ряду иных поэтических систем эпохи. Сравнивая денисьевский цикл интимной лирики Тютчева с панаевским циклом Некрасова, доктор филолог. наук Н. Н. Скатов (Ленинград) показал, что Некрасов создает аналогичный тютчевскому, внутренне цельный стихотворный цикл-роман. Различие между Тютчевым и Некрасовым Н. Н. Скатов видит в специфике конфликта между героями: там, где у Тютчева «поединок роковой» (палача и жертвы), у Некрасова поединок равных. Канд. истор. наук А. Г. Гидони (Кострома) в докладе «Некрасов и Полонский», освещая проблему взаимосвязей Некрасова и Полонского, считает сближающим этих поэтов обстоятельством ранний романтический этап их поэзии. Для Некрасова «романтическая прививка» не прошла бесследно: в его реалистическом творчестве заявил о себе опосредованно возвышенный, идущий от своеобразной «романтики чувства», культ всего народного, национально русского, оказавшийся созвучным мироощущению Полонского. Канд. филолог. наук В. С. Уколов (Кострома), сравнивая осенние мотивы в лирике Фета и Некрасова, показал воздействие философии Шопенгауэра на характер пейзажной лирики Фета и противопоставил поэтически-философскому образу природы у Фета социальное начало пейзажей Некрасова. Ассистент В. М. Благово (Елабуга) сделал попытку выяснить природу противоречивого сплава лермонтовских и некрасовских традиций в поэзии Ю. В. Жадовской.

В докладе «Н. А. Некрасов и журнальная поэзия „Отечественных записок“» канд. филолог. наук В. Б. Смирнов (Уфа) утверждал, что историко-журнальный взгляд на «некрасовскую школу» убеждает в бесплодности таких широких критериев, ибо связи между «классами» в такой школе будут сугубо формальными. В противовес понятию «некрасовская школа» В. Б. Смирнов предложил понятие «поэтическая школа „Отечественных записок“». Студент В. А. Кошелев (Вологда) в докладе «Некрасовская натуральная школа и молодой Достоевский» рассматривал эволюцию объективно-личностной формы повествования в художественном решении темы «маленького человека» у Гоголя, Некрасова и Достоевского. Канд. филолог. наук Г. П. Верховский (Ярославль) пытался обосновать творческие связи поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» с трактатом Ж. Мишле «Народ».

Второй цикл докладов, прочитанных на заседаниях секции, был связан с выяснением традиций некрасовской поэзии в русской литературе начала XX века и советской литературе. На широких сопоставлениях творчества Некрасова с поэзией А. Блока был построен доклад канд. филолог. наук И. Е. Усок (Москва). Канд. филолог. наук М. Ф. Пьяных (Ленинград) говорил о некрасовских традициях в поэме

lib.pushkinskijdom.ru

А. Блока «Двенадцать». Ассистент А. М. Крупышев (Кострома) в докладе «Некрасовские традиции в поэме С. Есенина „Анна Снегина“» рассмотрел трансформацию С. Есениным некрасовских принципов выражения авторского сознания, связанную с характерными для позднего Есенина попытками объективировать лирическое чувство, включить в него элемент эпического. О традициях Н. А. Некрасова в советской детской поэзии говорил канд. филолог. наук В. И. Лейбсон (Москва), сравнивший «Стихотворения, посвященные русским детям», с произведениями В. Маяковского, С. Маршака, К. Чуковского и др. Доктор филолог. наук П. В. Куприяновский (Иваново) сообщил новые фактические сведения о роли творчества Некрасова в идейно-художественном формировании Фурманова. Некрасовским традициям в поэзии Д. Бедного был посвящен доклад канд. филолог. наук А. Р. Монастырского (Мичуринск). Аспирант И. Ш. Хоперия выступил с докладом «Поэты Грузии о Некрасове».

В секции «Творчество Н. А. Некрасова и современные проблемы поэтики» большинство докладов было посвящено проблемам стиховедения и, в частности, стиху Некрасова. В докладе канд. филолог. наук А. Л. Жовтиса (Алма-Ата) «К характеристике „некрасовского голоса“» была сделана попытка определить тот пучок дифференциальных признаков, которые создали «единственный в мире, неповторимый голос» (К. Чуковский). Об особенностях некрасовских трехсложников говорилось в построенном на большом фактическом материале докладе канд. филолог. наук М. Л. Гаспарова (Москва) «Ритмика трехсложных размеров в русской поэзии». Докладчик отметил малую изученность русских трехсложных размеров и предложил несколько параметров исследования для уяснения специфики их ритма. В сообщении студентки Л. М. Маллер (Смоленск) была предложена семантическая интерпретация трехсложных размеров Некрасова и русских трехсложников вообще. Сравнительная характеристика трехсложников Некрасова и Полонского в разные периоды их творчества была сделана в сообщении аспирантки О. А. Орловой (Донецк) «Особенности трехсложных размеров в поэзии Некрасова и Полонского». В докладе канд. филолог. наук М. М. Гиршмана (Донецк) «Стих Некрасова и проблема ритмической эволюции двусложных размеров в русской поэзии» была рассмотрена эволюция двусложных метров в поэзии Некрасова в контексте развития русского стиха послепушкинской поры. Канд. филолог. наук В. А. Сапогов (Кострома) в докладе «К проблеме типологии полиметрических композиций. (О полиметрии у Н. А. Некрасова и К. К. Павловой)», основываясь на материале русской поэзии XIX века, предложил типологию полиметрических композиций и подчеркнул особую роль Некрасова и Павловой в разработке этой стиховой формы. В докладе канд. филолог. наук К. Д. Вишневского (Пенза) «Об истоках стиха поэмы Некрасова „Кому на Руси жить хорошо“» была поставлена цель проследить, как элементы, из которых складывается стих поэмы Некрасова, накапливались и развивались в донекрасовской стихотворной практике. Интересную и важную для практики стиховедения методику акцентуации метрически двойственных слов предложила канд. филолог. наук М. Г. Тарлинская (Москва) в докладе «Акцентная дифференциация односложных слов и их структурная функция в русском ямбе». Стиховедческую серию докладов заключил вызвавший оживленную дискуссию доклад канд. филолог. наук В. С. Баевского (Смоленск) «О соотношении метрических систем русской поэтической речи», в котором автор предложил оригинальную классификацию этих систем.

Другой цикл докладов был посвящен, главным образом, семантическому анализу различных уровней стиховой структуры: композиции — аспирант С. И. Гиндин (Москва) «Семантический анализ композиционной структуры лирических текстов Некрасова», сюжета — студент М. Левин (Тарту) «Текст и сюжет (анализ одного стихотворения Н. А. Некрасова)». В докладах канд. филолог. наук В. П. Григорьева (Москва) «Слово — образ — денотат. К проблеме перифразы» и канд. филолог. наук Е. А. Некрасовой (Москва) «Экспрессивные центры и иррадиация экспрессии в контексте художественной речи» на основе работы авторов над «Словарем советской поэзии» излагалась методика анализа и классификации поэтических образов, различающихся характером их связи с действительностью (Григорьев) или взаимодействием в поэтическом контексте (Некрасова).

На заключительном пленарном заседании 7 февраля было заслушано два доклада. Доктор филолог. наук Я. С. Билинкис (Ленинград), выступивший с докладом «Л. Н. Толстой и Н. А. Некрасов в 60-е годы. («Война и мир» и «Мороз, Красный нос»)», говорил о том, что эти произведения обновили, раздвинули формы художественного сознания. Директор Музея-квартиры Н. А. Некрасова в Ленинграде О. В. Ломан в докладе «Народные рассказы о Н. А. Некрасове» проследила, как постепенно, переходя из поколения в поколение, устные рассказы о поэте, в истинности которых рассказчики не сомневаются, приобретают легендарный характер.

В отчетах руководители секций (М. М. Гин, П. В. Куприяновский, В. П. Григорьев) единодушно отметили,

lib.pushkinskijdom.ru

что несомненным достоинством конференции явилось пристальное внимание ее участников — ученых различных специальностей — к специфическим особенностям собственно поэтической системы Некрасова. Сравнительный анализ творчества поэта с произведениями Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Полонского, Фета, Толстого и Достоевского, с одной стороны, и Блока, Белого, Есенина, Бедного — с другой, дал возможность более четко обозначить поэтическую индивидуальность Некрасова и неисчерпаемую сложность его поэзии.

Конференция завершилась экскурсией в мемориальный музей Н. А. Некрасова «Карабиха». Краткое содержание докладов в виде тезисов опубликовано в сборнике «Н. А. Некрасов и русская литература» (Кострома, 1971).

Ю. В. ЛЕБЕДЕВ, В. А. САПОГОВ

ЗАСЕДАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Ф. ПИСЕМСКОГО

25 марта 1971 года в Пушкинском доме состоялось научное заседание сектора новой русской литературы, посвященное 150-летию со дня рождения А. Ф. Писемского.

С докладом о драме Писемского 60-х годов «Бойцы и выжидатели» выступила канд. филолог. наук, доцент А. А. Рошаль.

Несмотря на тематическое и жанровое многообразие, яркость и реализм многих персонажей, явную сценичность — драматургия Писемского почти не исследована. Особенно относится это к драматическим произведениям 60-х годов, говорит А. Рошаль. До сих пор не установлена датировка пьес 60-х годов; не собраны и не изучены отзывы о них современников; не исследована их интересная цензурная история. Почти не выявлено их своеобразие в кругу других драматических произведений эпохи. Наконец, еще до сих пор ни одна из пьес 60-х годов не только не подвергалась специальному исследованию, но о некоторых из них даже не упомянуто ни в дореволюционных, ни в советских курсах истории литературы.

Этот пробел досаден не только потому, что ограничивает представления о богатстве репертуара русского национального театра, но и потому, что не позволяет проверить, насколько правильно традиционное мнение о крайнем «поправении» Писемского после «Взбаламученного моря» (1863).

Рассматриваемая докладчицей драма «Бойцы и выжидатели» (1864) написана вслед за «Взбаламученным морем». Поэтому объективный и конкретно-исторический ее анализ приобретает особенную ценность. В пьесе резкой критике подвергается мир высшей столичной бюрократии. Персонажи пьесы делятся на две категории — «бойцов», добивающихся любыми средствами «места под солнцем», и более робких «выжидателей», терпеливо ожидающих теплых местечек, чинов и орденов.

Им противостоит честный чиновник Оболонский. Отличаясь от добродетельных чиновников В. А. Соллогуба, Н. М. Львова и А. А. Потехина, персонаж Писемского более близок образу Жадова («Доходное место» А. Н. Островского). Но и от Жадова Оболонского отделяет глубокий скептицизм. Докладчица называет его «разочарованным герценистом». Изображение героя герценовского типа в период наступившей реакции, когда на имя великого революционера был наложен особенно строгий запрет, являлось смелым шагом писателя.

Не менее смелыми явились и намеки в пьесе на высших государственных чиновников. На основании мемуарных свидетельств, архивных документов, журнальных публикаций А. Рошаль удалось установить, что служебная и общественная биография одного из персонажей — графа Полташева — напоминает биографию министра государственных имуществ, затем виленского генерал-губернатора графа М. Н. Муравьева, а также близка биографии графа В. Ф. Адлерберга, являвшегося с 1852 по 1870 год министром императорского двора.

Текстологический анализ прижизненного печатного издания второго акта пьесы и двух сохранившихся рукописных ее редакций, предпринятый впервые в сообщении А. Рошаль, еще более убеждает в том, что за персонажем Писемского стоят реальные исторические личности.

Тщательно прослеженная цензурная и творческая история пьесы «Бойцы и выжидатели» дает возможность более конкретно и точно определить позицию писателя после «Взбаламученного моря», пересмотреть традиционный взгляд на его идейную эволюцию в 60-е годы.

Интерпретации романа «Взбаламученное море» был посвящен доклад канд. филолог. наук А. П. Могилянского. Докладчик призвал исследователей к соблюдению точности констатаций. На основании образа Виктора Басардина говорят, например, о том, что автор романа оклеветал и

lib.pushkinskijdom.ru

принизил революционную молодежь 1860-х годов. Но, замечает докладчик, почему-то не принимают во внимание тот факт, что уже в 1843 году Басардин был офицером, а поэтому к молодежи 60-х годов он не относится. Также неосновательно Писемского обвиняют в выступлении против поляков во время польского восстания 1863 года. Якобы романист приписал им поджоги в Петербурге в мае 1862 года. Между тем в изданиях 1863 года в романе этого места нет совсем (там речь идет не о поляках, а о русских купцах).

Да, Писемский считал русскую революцию неподготовленной. Он усматривал эту неподготовленность прежде всего в фактах разномыслия революционеров (Сабакеев, Галкин) и в проникновении в их среду случайных элементов (Бакланов, Басардин, Петцолов и др.). Это не мешает Писемскому сочувствовать таким представителям революционной молодежи, как Сабакеев и его невеста Елена Базелейн. Им он дает высокую оценку.

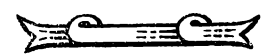
Идеологическое содержание следует интерпретировать с учетом целой серии публицистических, экономических, социологических, философских и естественнонаучных статей «Библиотеки для чтения», опубликованных в течение 1861—1862-го годов под редакцией Писемского. Из этих статей особенно выделяются статьи о теории Чарлза Дарвина, историческое значение которых недавно было оценено советской наукой; статьи Н. Н. Воскобойникова о положении рабочего класса Петербурга; статья Писемского и Е. Ф. Зарина о философской полемике между Чернышевским и П. Д. Юркевичем и др.

В докладе канд. филолог. наук З. И. Власовой рассматривался вопрос о значении фольклора в «Очерках из крестьянского быта» А. Ф. Писемского. Они были написаны в период наиболее прогрессивных устремлений писателя, в период наивысшего расцвета его творчества и имели общее значение — ознаменовали переход от дворянской либерально-сочувствующей литературы о крепостном крестьянстве к литературе демократической, правдиво изображающей не только последствия рабского состояния крестьянства, но показывающей и скрытые в народе возможности, силу, талантливость, благородство и независимость народного характера. Фольклорно-этнографические материалы служат писателю средством правдивого воспроизведения различных сторон народного быта и народного самосознания: губительной силы традиционных взглядов и обычаев («Питерщик», «Плотничья артель»), народных суеверий и предрассудков («Леший», «Плотничья артель»). Опираясь на свадебную поэзию, Писемский создает замечательный образ свадебного дружки, мастера народного красноречия. Сопоставление включенных в очерк «Плотничья артель» свадебных приговоров со специальными записями народной свадьбы в Костромской губернии, где происходят события, описанные в очерке, показывает, что писатель включил в очерк подлинный фольклорный материал.

Создавая образы умных, независимых и одаренных крестьян (питерщик Клементий, плотник Петр, дружка Сергеич, садовник Илья), автор с помощью фольклора раскрывает черты народного характера. Критики и исследователи творчества Писемского единодушно ставили в заслугу писателю мастерское воспроизведение народной речи. В использовании фольклора писатель соблюдает чувство меры. Произведения фольклора в его очерках подчинены единой художественной задаче: показу социального расслоения деревни, распада патриархальной крестьянской семьи, назревающего стихийного протеста в среде обездоленного крестьянства. Изображение деревни, заключает З. И. Власова, данное Писемским, высоко оценил Н. Г. Чернышевский.

В Литературном музее Института русской литературы к юбилею Писемского открылась выставка, составленная из рукописей, книжных изданий и иконографических материалов.

О. П.



lib.pushkinskijdom.ru

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В недавно вышедшем биобиблиографическом словаре «Русские писатели» («Просвещение», М., 1971), по досадному недоразумению, мне приписаны две статьи: «Баратынский» и «Гнедич». В действительности автором первой статьи является И. А. Королева, а второй — Н. Н. Грамолина.

К. Пигарев

Исправление

Во втором номере «Русской литературы» за 1971 год на стр. 184 22-ю строку снизу следует читать: направлении, например, Гюнтер Варм.

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *З. В. Гришина* и *Э. В. Коваленко*

Сдано в набор 21/V 1971 г. Подписано к печати 13/VIII 1971 г. М-45411. Бумага $70 \times 108^1/_{16}$. Печ. л. $15^1/_2 = 21.70$ усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29,54. Тираж 14200. Зак. 311.

1-я тип. издательства «Наука», Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Адмиральский А., Белов С. Рыцарь книги. Очерки жизни и деятельности П. П. Сойкина. Лениздат, Л., 1970, 214 с.

Будяк Л. Новиков в Москве и Подмосковье. Изд. «Московский рабочий», М., 1970, 128 с.

Бухштаб Б. Я. Русские поэты. Тютчев, Фет, Козьма Прутков, Добролюбов. Изд. «Художественная литература», Л., 1970, 247 с.

Вопросы истории и теории литературы. [Сборник статей], вып. 5. Советская литература. [Ред. коллегия: Э. С. Дергачева (отв. ред.) и др.]. Челябинск, 1970, 195 с.

Вопросы русской литературы. [Сборник статей, вып. 1 (13). Ред. коллегия: ...М. А. Назарок (отв. ред.) и др.]. Изд. Львовского унив., Львов, 1970, 111 с.

Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Изд. «Наука», Л., 1970, 152 с. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз.).

Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. Изд. «Просвещение», Л., 1970, 184 с. (Пособие для учителя).

Гурвич И. Проза Чехова. (Человек и действительность). Изд. «Художественная литература», М., 1970, 183 с.

Давыдов Ю. Октябрьская революция и художественные искания XX века. Изд. «Прогресс», М., 1970, 365 с.

Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. [Вступит. статья и общ. ред. А. Г. Верещагиной. Комм. А. Г. Верещагиной и М. Н. Шумовой]. Изд. «Искусство», Л., 1970, 446 с.

Игнатов В. И. Мировоззрение русского народа в эпических произведениях начала XVII века. Изд. Ростовского унив., Ростов н/Д., 1970, 154 с.

Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. [Отв. ред. Я. С. Лурье]. Изд. «Наука», Л., 1970, 595 с. (Инст. русской лит-ры).

Казакова Н. А. Очерки по истории русской общественной мысли. Первая треть XVI в. Изд. «Наука», Л., 1970, 300 с. (Инст. истории).

Каратыгин П. Записки. [Подгот. текста, вступ. статья и примеч. Н. В. Королевой]. Изд. «Искусство», 1970, 397 с. (Ленингр. инст. театра, музыки и кинематографии).

Крук Н. Т. Поэзия Александра Блока. Изд. «Просвещение», М., 1970, 263 с. (Б-ка словесника).

Ладария М. Г. И. С. Тургенев и классики французской литературы. Изд. «Алашара», Сухуми, 1970, 156 с.

Литература и ты. [Сборник, вып. 4. Изд. «Молодая гвардия», М., 1970], 304 с.

От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. [Сборник статей. Отв. ред. М. П. Алексеев]. Изд. «Наука», Л., 1970, 392 с. (Инст. русской лит-ры).

Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки. (Заметки по общей теории клише). Изд. «Наука», М., 1970, 240 с. (Инст. востоковедения).

Петряев Е. Д. Люди, рукописи, книги. Литературные находки. Волго-Вятское книжное изд., Киров, 1970, 288 с.

По страницам русской и зарубежной литературы. [Сборник статей]. Отв. ред. Ю. Н. Мориц. Ташкент, 1970, 263 с. (Научн. труды Ташкентского унив., вып. 389).

Постнов Ю. С. Русская литература Сибири первой половины XIX в. Отв. ред. В. Г. Одиноков. Изд. «Наука», Новосибирск, 1970, 404 с. (Инст. истории, филологии и философии).

Прийма Ф. Я. Русская литература на Западе. Статьи и разыскания. Изд. «Наука», Л., 1970, 258 с. (Инст. русской лит-ры).

Пути изучения древнерусской литературы и письменности. [Доклады совещания 13—14 мая 1968 г. Ред. Д. С. Лихачев и Н. Ф. Дробленкова]. Изд. «Наука», Л., 1970, 180 с. (Инст. русской лит-ры).

Рейсер С. А. Палеография и текстология нового времени. Изд. «Просвещение», М., 1970, 336 с.

Русская литература 1870—1890-х годов, сб. 3. [Отв. ред. И. А. Дергачев]. Свердловск, 1970, 155 с. (Уч. зап. Уральского унив., № 99, вып. 16).

Тимрот А. Тургеневские встречи. Страницы московской жизни И. С. Тургенева. Изд. «Московский рабочий», М., 1970, 199 с.

Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. «Советский писатель», М., 1970, 392 с.

Чехов С. М. О семье Чеховых. М. П. Чехов в Ярославле. Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1970, 224 с.

Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. Изд. «Искусство», М., 1970, 344 с.

Юсуфов Р. Ф. Русский романтизм начала XIX века и национальные культуры. Изд. «Наука», М., 1970, 424 с. (Дагестанский филиал Инст. истории, яз. и лит-ры).

Абдыкеримов К. Стих и искусство перевода. Литературно-критические статьи. Изд. «Мектеп», Фрунзе, 1970, 144 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Барабаш Ю. О народности. Литературно-критические очерки. Авторизованный перевод с укр. И. Карабушенко. Изд. «Советский писатель», М., 1970, 368 с.
Белоусов В. Г. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 2 (1921—1926). Изд. «Советский писатель», М., 1970, 446 с.
Бурлак Л. Публицистический роман. Конфликты и характеры. Под ред. Я. И. Явчуновского. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1970, 108 с.
Гей Н. К. Пафос социалистического реализма. Изд. «Художественная литература», М., 1970, 120 с. (Массовая ист.-лит. б-ка).
Дементьев В. Сад под ливнем. Лирика Степана Щипачёва. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 159 с. (Писатели советской России).
Детская литература. [Сборник]. Изд. «Детская литература», М., 1970, 224 с.
Жить страстями и идеями времени. Сборник статей о литературе и искусстве. Изд. «Молодая гвардия», М., 1970, 272 с.
Залыгин С. Черты профессии. Сборник статей. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 128 с. (Писатели о творчестве).
Золотусский И. Тепло добра. [Сборник статей]. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 238 с. (Лит. Россия).
История русской советской литературы. Под ред. П. С. Выходцева. Изд. «Высшая школа», М., 1970, 696 с.
Кожинов В. В. Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. Изд. «Просвещение», М., 1970, 239 с.
Литература великого подвига. Великая Отечественная война в советской литературе. [Сборник статей]. Изд. «Художественная литература», М., 1970, 439 с. (Инст. мировой лит-ры).
Литература и современный мир. Материалы международного симпозиума писателей. (Ташкент, 20—24 сент. 1968 г.). Изд. «Художественная литература», Ташкент, 1970, 198 с.
Литература и современность. Сборник, [вып.] 10. Изд. «Художественная литература», М., 1970, 511 с.
Ломидзе Г. Интернациональный пафос советской литературы. Размышления, очерки, спор. Изд. «Советский писатель», М., 1970, 335 с.
Марков М. Е. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. Изд. «Искусство», М., 1970, 239 с.
Мастерство перевода. Сборник, т. 7. [Ред. коллегия: К. И. Чуковский (главн. ред.) и др.]. Изд. «Советский писатель», М., 1970, 543 с.
Мигунов А. Светлый талант. Критико-биографический очерк о С. В. Смирнове. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 112 с. (Писатели советской России).
Миронов А. В. Минуты поэтических вдохновений. (Проблемы психологии творчества). Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1970, 207 с.
Наровчатов С. С. Необычное литературоведение. Изд. «Молодая гвардия», М., 1970, 336 с.
Нефед В. И. Размышления о драматическом конфликте. Изд. «Наука и техника», Минск, 1970, 120 с. (АН БССР, Инст. искусствоведения, этнографии и фольклора).
О писателях-земляках. Литературно-критические статьи. [Ред. коллегия: Н. М. Михайловская и др.]. Южно-Уральское книжное изд., Челябинск, 1971, 146 с.
Пахомова М. Ф. М. М. Пришвин. Изд. «Просвещение», Л., 1970, 128 с. (Б-ка словесника).
Проблемы психологизма в советской литературе. [Сборник статей. Под ред. В. А. Ковалева и А. И. Павловского]. Изд. «Наука», Л., 1970, 395 с. (Инст. русск. лит-ры).
Проблемы стиля и жанра в советской литературе. [Сборник статей. Отв. ред. М. А. Батин]. Свердловск, 1970, 108 с. (Уч. зап. Уральского унив., № 107, вып. 17).
Пути развития взаимосвязи русского и чехословацкого искусства. [Сборник статей. Отв. ред. О. Швидковский. Пред. О. Швидковского и С. Шабдука]. Изд. «Наука», М., 1970, 216 с. (АН СССР, Инст. теории и истории искусств; АН ЧССР, Инст. теории и истории).
Розов В. Из бесед с молодыми литераторами. [Записал и сост. А. Чечетин]. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 112 с. (Писатели о творчестве).
Рудов М. Звенья открытий. Литературно-критические статьи. Изд. «Кыргызстан», Фрунзе, 1970, 173 с.
Сейфуллина З. Н. Моя старшая сестра. Воспоминания [о Л. Н. Сейфуллиной]. Изд. «Советский писатель», М., 1970, 167 с.
Смирнов И. Земляки. [О писателях Ярославского края]. Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1970, 144 с.
Соболев Л. Ветер времени. Сборник публицистических статей, очерков и выступлений. 1926—1969. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 543 с.
Федоров В. Поиск прекрасного. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 464 с.
Щербина В. Р. Пути искусства. Реализм и модернизм в литературе. Изд. «Художественная литература», М., 1970, 416 с.

Дульнева К. П., Рудяков Г. М. С. Я. Маршак. Библиография критической литературы на русском языке за 1922—1967 гг. М., 1970, 59 с. (АН СССР, Инст. научн. информации и Фундамент. б-ка по обществ. наукам).

lib.pushkinskijdom.ru